

This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + Refrain from automated querying Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

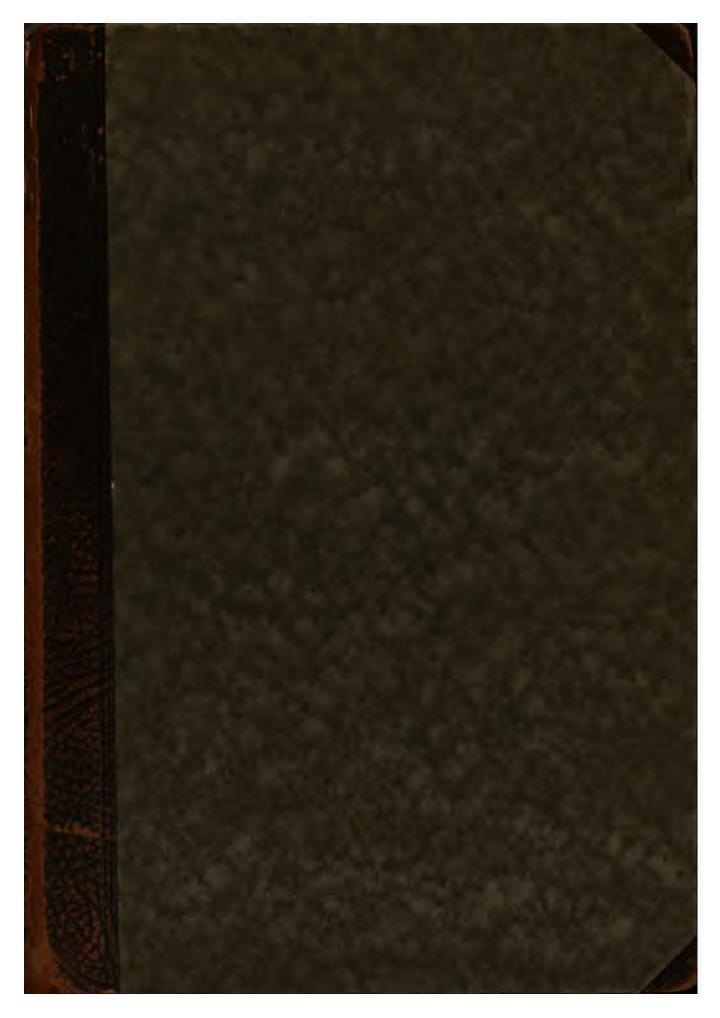
Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

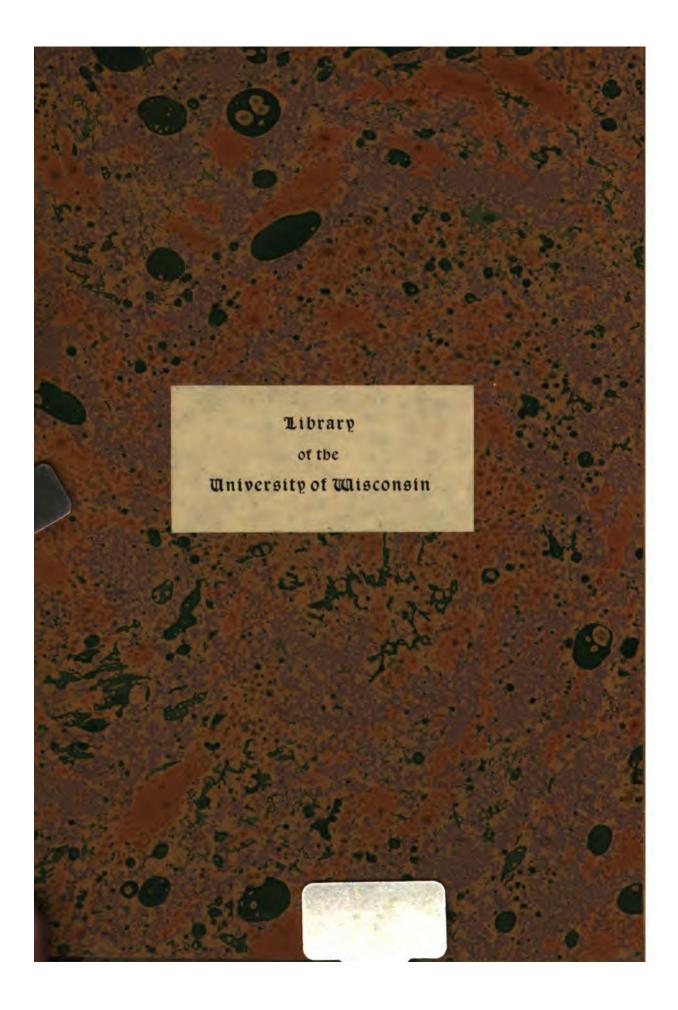
Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + Beibehaltung von Google-Markenelementen Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter http://books.google.com/durchsuchen.







-				
		·		
			·	
	٠			
			•	
				•

•

•

					ı
					:
			·		
		·			
ì		·			i
				•	
				·	

DIE KUNST DER GRIECHEN

VON

ARNOLD VON SALIS

MIT 68 ABBILDUNGEN



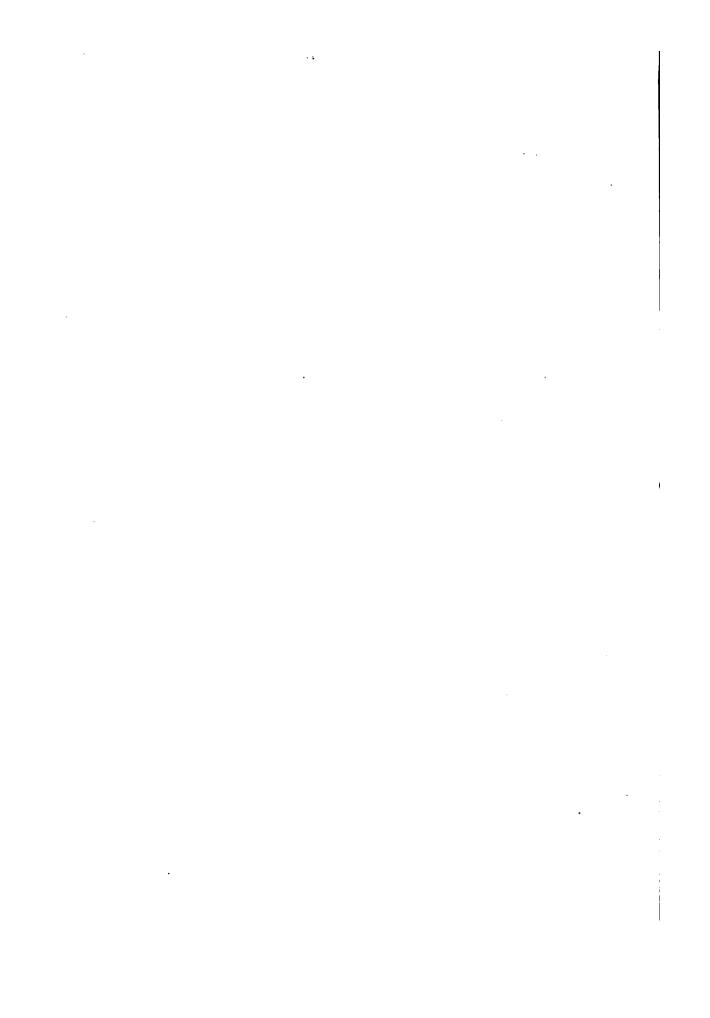
VERLAG VON S. HIRZEL IN LEIPZIG 1919 Copyright by S. Hirzel at Leipzig 1919

Alle Rechte vorbehalten

Druck von Grimme & Trömel in Leipzig

249766 NOV -8 1921 WIR7 45A3

Meinem Vater



Vorwort.

S hat den Verfaller Überwindung gekoltet, dieles Buch zum Abschluß zu bringen und dem Druck zu übergeben. Nicht, daß der Zeitpunkt ✓ der Veröffentlichung ihm als verfrüht erschienen wäre: das Verlangen nach der zusammenfassenden Behandlung eines großen Gebietes, wie lie hier verlucht werden soll, war in weiten Kreisen längst schon rege, nun kam noch der äußere Anstoß des Weltkriegs und seiner Folgen hinzu. Das Schicksal hat uns den Spaten aus der Hand geschlagen, und es wird geraume Zeit dauern, bis die Bodenforschung im früheren großzügigen Maßstab wieder aufgenommen werden kann. Die unfreiwillige Paule, die so entstanden ist, wird nicht nur durch Kärrnerarbeit auszufüllen sein, die Stunde der Sammlung und Sichtung ist gekommen. Das Studium der antiken Kunst war ohnehin in Gefahr, in allzu materielle Bahnen gedrängt zu werden, über dem Ausgraben, dem Katalogisieren und den kostspieligen Denkmälerpublikationen kam das innerliche Verarbeiten des aufgehäuften Stoffes fast zu kurz, hielt jedenfalls nicht immer gleichen Schritt mit der raschen Erweiterung unseres Wilsens. Es ist vielleicht ganz gut, wenn jetzt einmal gehörig Atem geschöpft wird, etwas weniger Steine, Scherben und Schutt, und dafür mehr Nachdenken und begriffliche Definition: das sind die Wünsche und Forderungen der Gegenwart. Die sichere Aussicht, daß künftige Entdeckungen und die neuen Erkenntnisse in ihrem Gefolge den Bau erschüttern werden, den wir aus versprengten Trümmern mühlam errichten, darf uns in unserem Vorhaben keinen Augenblick beirren. Er ist von vornherein als ein provisorischer Bau gedacht, und gerne wird er einem festeren weichen. Ohne den Mut zum Fehlermachen ist schlechterdings kein Fortschritt denkbar, und ein endgültiger Abschluß wäre für jede lebendige Forschung der Tod.

Auch in einer anderen Beziehung stellt die vorliegende Arbeit Stückwerk dar, denn bloß die eine Seite des Problems ist überhaupt in Angriff genommen. Gewiß, eine wirklich befriedigende Lösung wäre nur auf doppeltem Wege zu erreichen, neben die Darlegung des historischen Verlaufes müßte der Versuch einer systematischen Ordnung treten, — unser ganzes Verhältnis zu den Kunstund Lebensformen der Vergangenheit ist viel zu einseitig auf rein entwickungsgeschichtliche Betrachtungsweiße eingestellt. Die Anlage des Buches war auch zunächst in diesem Sinne geplant, allein äußere Schwierigkeiten, die

namhaft zu machen sich heute erübrigen dürfte, haben uns Beschränkung auferlegt. Es ist der erste Teil der Untersuchung, der hier erscheint, immerhin möchte er den Anspruch erheben, als in sich abgerundetes Ganzes hingenommen zu werden.

An Darstellungen der griechischen Kunstgeschichte, zum Teil sehr guten, fehlt es nicht, und es war keineswegs unsere Absicht, ihre Zahl um eine weitere zu vermehren. Wenn in der archäologischen Literatur die Erörterung von Angelegenheiten, die mit Kunst nur in einem losen oder in gar keinem Zusammenhang stehen, oft einen unverhältnismäßig breiten Raum einnimmt, so liegt das an der besonderen Beschaffenheit des Stoffes, denn schon nach der rein inhaltlichen Seite stößt das Verständnis überall auf Hindernisse sprödester Art. Es wäre ungerecht, hier denselben Maßstab anlegen zu wollen wie an Arbeiten aus dem Gebiete der neueren Kunstgeschichte, die es in dieser Hinsicht nun einmal viel leichter hat. Indelfen wird man, allen Schwierigkeiten zum Trotz, doch immer wieder zu einer streng methodischen Klärung der Begriffe sich zwingen müssen. In unserem Falle handelte es sich darum, das Werden und die Wandlungen der hellenischen Kunst in ihren organischen Zusammenhängen zu schildern, so wie eben eine Lebensgeschichte geschrieben werden soll, unter Berücksichtigung aller wirklich treibenden Faktoren. Dem Anteil des einzelnen Künstlers ist dabei eine bescheidenere Rolle gegönnt worden, als es sonst wohl zu geschehen pflegt, nicht um seine Bedeutung zu verringern, sondern weil nach unserer Überzeugung das andere Moment bisher zu stiefmütterlich behandelt worden ist: die innere Gesetzmäßigkeit der Entwicklung, Wir glaubten einem Bedürfnis abzuhelfen, wenn wir gerade darauf einmal das Schwergewicht zu legen unternahmen. Der Verluch ist neu, und es wird sich nun erst zeigen müssen, ob und wieweit er gelungen sei.

Die Dinge, die hier zur Sprache kommen sollen, sind so allgemeiner Natur, daß jedes Eingehen auf Spezialprobleme sich von selbst verbieten mußte. Manche augenblicklich heiß umstrittene Frage hat der Verfasser nur eben flüchtig berührt, ohne dazu Stellung zu nehmen, in vielen Fällen vertritt er seine besondere Ansicht, welche im Widerspruch zu verbreiteten Anschauungen steht, und die er vor einem anderen Forum noch zu begründen haben wird. Die Polemik gehörte nicht in dieses Buch, es mußte alles unterdrückt werden, was die Klarheit und den einheitlichen Fluß des seitenden Gedankengangs getrübt und gehemmt haben würde. Auch von Zitaten und Quellennach-weisen haben wir grundsätzlich Abstand genommen, der Fachmann braucht sie nicht, der Laie kann sie nicht gebrauchen. Unsere Darstellung aber wendet sich an einen weiteren, kunstgeschichtlich und künstlerisch interessierten Kreis. Ein Handbuch freilich ist es nicht, und der Leser wird es vielleicht als starke Zumutung empfinden, wenn er sich darauf angewiesen sieht, die Belehrung über alles Tatsächliche auf anderem Wege sich beschaffen zu müssen. Wir

betonen nachdrücklichst, daß diese Arbeit keinen Ersatz, sondern eine Ergänzung der vorhandenen Literatur bedeuten soll. Ein wertvolles und zuverläßiges Hilfsmittel ist der erste Band von Springers Handbuch der Kunstgeschichte (nach Adolf Michaelis neu bearbeitet von Paul Wolters), dazu Franz Winters Kunstgeschichte in Bildern (beides im Verlag A. Kröner, Leipzig) — um nur das Nächstliegende zu nennen.

Denn auch die hier beigegebenen Abbildungen genügen natürlich nicht. Der Leser möge der Ungunst der Zeitumstände Rechnung tragen, die mehr zu bringen uns verboten hat, und die verbreiteten Illustrationswerke gelegentlich zu Rate ziehen. Dank dem bereitwilligen Entgegenkommen des Herrn Verlegers und freundlicher Unterstützung von anderer Seite hat wenigstens eine Auswahl guter Bilder Aufnahme gefunden, sie sind mit Bedacht und nach bestimmten Gesichtspunkten zusammengestellt, allein sie wollen doch nur als erläuternde Zutat zum Text verstanden werden, nicht umgekehrt. Im Grunde genommen müßte jede stilgeschichtliche Abhandlung so geschrieben sein, daß sie der Abbildungen gar nicht erst bedürfte: mit einer sinnlichen Anschaulichkeit der Sprache, die ganz von selber klare Formvorstellungen auszulösen vermag. Von dem Ideal einer solchen «Kunstgeschichte ohne Bilder» ist diese hier freisich noch weit entfernt, keineswegs nur ihrer gedrängten Kürze wegen. Das Buch ist langsam entstanden und manches, was dem Verfasser während der Niederschrift als geeignete Fallung erschien, würde er heute anders sagen. Es ist schon so: um die Prägnanz und Überzeugungskraft des Ausdrucks wird jeder, der es sich zur Aufgabe macht mit Worten ein Dolmetsch der bildenden Kunst zu sein, bis an sein Ende ringen müssen.

Münster i. W., Ostern 1919.

Arnold von Salis.

. .

Inhalts=Verzeichnis.

Vorwort.		
Erster A	blanitt. Die Kunft der Frühzeit	ieite 1
	Das Erwachen	2
1.	1. Naturalismus	3
	2. Die lose Zierform	8
	3. Das Untektonische	11
II.	Die Erstarrung	16
Zweiter	Abschnitt. Die archaische Kunst	22
I.	Organifation	25
	1. Festigung	27
	2. Verdeutlichung und Klärung	34
II.	Beschränktheiten und Beschränkung	41
	1. Einseitigkeit	42
	2. Schematismus	50
	3. Ornamentierung	58
III.	Manierismus	62
	1. Zuspitzung der Form	64
	2. Verfeinerte Art	69
	Abschnitt. Die klassische Kunst	77
I.	Frühklassik	79
	1. Schlichtheit und Größe	82
	2. Der Wille zur Wahrheit	90
	3. Geistige Werte	101
II.	Reife Klassik	108
	1. Bewegtheit	112
	2. Schönheit	132
	3. Harmonie	151
111.	Auflockerung	179
	•	181
		191
Vierter.		203
1.		207
	1. Macht und Reichtum	209
	2. Temperament	227
	3. Erkenntnisdrang und Illusion	234

	Seite
II. Spielarten des Hellenismus	
1. Barock	
2. Rokoko	. 262
Fünfter Abichnitt. Die Kunst der Spätzeit	. 270
I. Klaffizismus	. 272
1. Beruhigung und Vereinfachung	. 274
2. Korrektheit, Ordnung, Zucht	. 280
II. Aինինսն	. 289
Register	. 294
Verzeichnis der Abbildungen	. 296
Abbildungen	nhang

Erster Abschnitt.

Die Kunst der Frühzeit.

PÄT erst beginnt die Bühne sich zu beleben, die einst der Schauplatz blendender künstlerischer Taten werden sollte. Zu einer Zeit, wo in benachbarten Ländern, besonders in Ägypten, der Weg zu einem monumentalen Stil von überwältigender Wucht und Größe seit langem schon gefunden war, steckt bei der Bevölkerung des griechischen Festlands und der ägäischen Inselwelt das bildnerische Schaffen noch in den primitivsten Formen. Es find träge, dumpfe Regungen, welche dem Erwachen der hellenischen Kunst vorangegangen sind, nichts weist auf die künstige Führerrolle hin. Während der ganzen Dauer der neolithischen Periode, und noch eine gute Strecke darüber hinaus, entfernt sich das Können und Wollen jedenfalls nicht grundlätzlich von dem, was für weite Gebiete der vorgeschichtlichen Welt überhaupt die Norm bedeutet. Die steinzeitliche Kultur Griechenlands ist der analogen Entwicklungsstufe in Mittel- und Südosteuropa blutsverwandt. Langsam und schwerfällig schleppt sich das Tempo hin, in unmeßbaren Zeiträumen wandeln sich die Formen auf kaum wahrnehmbare Weise, und es sind vorwiegend Verbesserungen technischer Art, in denen ein Fortschritt sich meldet. Die gestaltende Phantasie geht beharrlich in breitgetretenen Bahnen, und was sie vorbringt, ist von einer ermüdenden Gleichförmigkeit.

Zu Beginn des zweiten Jahrtausends aber drängen neue und eigenartige Erscheinungen ans Licht. Nicht plötzlich, doch merkwürdig rasch, am zögernden Gang der bisherigen Entwicklung gemessen, löst sich aus der Allgemeinheit zunächst auf einem lokal sehr beschränkten Gebiet eine Sonderexistenz heraus, für die es nun im weitesten Umkreis tatsächlich nichts Vergleichbares gibt. Die Bronzezeit auf Kreta und an seinen Nachbarstätten — die minoische, wie man sie nicht eben glücklich getaust hat, nach der Minosinsel, ihrer eigentlichen Heimat, die ägäische, im rein geographischen Sinn — bringt uns das erste Lebenszeichen jener gewaltigen schöpferischen Krast, die aus dem Boden dieser Mittelmeergestade das Gewächs der griechischen Kunst in die Höhe treiben sollte. Die Frage nach dem Ursprung der hellenischen Kultur ist gewiß noch nicht spruchreif, allein schon die Erzesselt, Die Kunst der Oriechen.

kenntnis, daß zahlreiche Elemente dieser kretisch-mykenischen Kunst im Formenschatz der folgenden Perioden befruchtend weiter wirken, würde eine scharfe Trennung als willkürlichen Schnitt verbieten. Vor allem aber ist es notwendig, daß das Auge, welches die richtige Einstellung auf die straffe Eigenart frühgriechischen Kunstschaffens sucht, zunächst einmal die lose wogende Unruhe der unmittelbaren Vorstuse durchmessen habe, erst der Kontrast eröffnet das Verständnis für die bewußten Willensäußerungen eines von Grund aus anders orientierten Stils. Und hier handelt es sich um Schichten, die, bei aller Gegenfätzlichkeit, in einem sonderbaren Zusammenhang stehen. Wie die Bilderwelt der mittelalterlichen Malerei den Zauber ihrer spröden Kraft vor dem Gefunkel eines magischen Goldgrunds zu erhöhter Wirkung bringt, so ist in der älteren Griechenkunst ein harter Wirklichkeitssinn mit Erinnerungen an phantastische Kindheitsträume durchslochten. Mit wuchtigen Hammerschlägen hat die archaische Kunst das feste Gerüst eines monumentalen Formensystems sich zurechtgezimmert, aber durch seine Ritzen und Spalten schimmert die glühende Farbenpracht einer verdämmernden Märchenwelt, die in mehr als einer Hinlicht den Namen des goldenen Zeitalters verdient.

I. Das Erwachen.

Das schnelle Aufleben dieser genialen Begabung, die nach dem heutigen Stand unseres Willens fast unvermittelt einsetzt, eine Rührigkeit entfaltet, als gälte es, lange Verläumtes nachzuholen, und bald eine ungeahnte Stoßkraft der Außenwirkung an den Tag legt, ist uns noch ein Rätsel, die Vorstellung einer natürlichen Evolution läßt uns hier im Stich. Begreiflich genug, daß unsere Zeit vor dieser strahlenden Erscheinung, deren Entdeckung zudem ganz plötzlich und überraschend kam, geblendet wie vor einem Wunder stand, erst die Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte haben die Schleier von diesen berückenden Schätzen gelüftet. Die Bilder sind so sprechend, von einer so überzeugenden Anschaulichkeit, daß der Betrachter sich auf den ersten Blick Sinnliche Schönheit, verbunden mit einem hohen technischen gefangengibt. Raffinement: diese Kunst ist vollkommen Herr über das Material. Sie verfügt auch über eine große Gelenkigkeit in formaler Hinlicht, die kompliziertesten Aufgaben löst sie mit spielender Hand, keine Schwierigkeit vermag sie zu schrecken. Es ist als suche sie mit Fleiß nach Stellungen und Bewegungen, die nicht gewöhnlich sind. Denn dies fällt hier immer wieder auf, gerade gegenüber der dann folgenden Periode, die sich viel mehr bescheidet: die lebhaft erregte Phantalie, der unermüdliche Gestaltungsdrang, ein Schöpfen aus berauschender Fülle. Und dann begegnen wir einem Sinn für das Dekorative, der uns seltsam vertraut anmutet, oft schon wurde angesichts dieser brillanten Firnismalereien und zart gefärbten Fayencen an die elegante Kunst der Japaner erinnert, und eine auffällige Verwandtschaft mit den Stilformen Ost-assens besteht auch in der Tat.

Trotzdem, scheint mir, wird gegenwärtig das bildnerische Schaffen dieser Vorzeit, als «Kunst» im eigentlichen Sinne, überschätzt, und es ergibt sich so vom Werdegang der Antike leicht ein völlig verschrobenes Bild. Man ist logar so weit gegangen, von einem Anachronismus zu sprechen, als hätte diese Periode dem normalen Verlauf der Entwicklung vorgegriffen und eine Frühgeburt bewirkt, Formen ausgebildet, wie sie erst in einem viel späteren Stadium der Reise zu erwarten wären. Der Annahme solcher willkürlicher Bewegungen in der Kunstgeschichte wird man von vornherein mit Mißtrauen begegnen, hier aber ist es mehr als berechtigt, und vollends der beliebte Vergleich mit unserem Impressionismus stellt die Sache auf den Kopf. Man sollte sich nicht verblüffen lassen. Diese Bildnerei der Prähistorie mag dem modernen Geschmack mit seiner Vorliebe für die Reize der Simplizität noch so reichen Genuß bereiten: sachlich prüfende Kritik wird nicht verkennen. daß wir hier doch noch ganz naiven Auffallungen gegenüberstehen, den Entdeckerfreuden einer jungen Menschheit, die mit weit offenen Augen voll Staunen um lich lichaut in die eben lich eröffnende üppige Welt. Gewiß wäre es undankbar und ungerecht, das Anfängerhafte und Unzulängliche dieser frischen und so selbständigen Individualität einseitig zu betonen. Aber der Einsicht wird man sich nicht verschließen dürfen, daß der starke Effekt dieser Dinge zu einem guten Teil auf Momenten beruht, die außerhalb des rein Künstlerischen liegen.

1. Naturalismus.

Der primitive Charakter dieser Periode verrät sich schon im Stofslichen. Das Triebleben einer noch einfach veranlagten Natur steht durchaus im Vordergrund. Jagd und Abenteuer, Kämpse mit Bestien zu Wasser und zu Lande, ausregende Schauspiele, Raubzug und Fehde. Einen breiten Raum nimmt der Kultus ein, religiöse Tänze, Opfer und Gebet: Dinge, welche die spätere Kunst keineswegs ablehnt, aber dann eben doch ganz anders anfast und in eine viel höhere Sphäre hebt. Das hier ist eine Kunst der naiven Ursprünglichkeit. Wie ein Kind, das alles in die Hand nimmt, was sich ihm darbietet, greist sie keck nach jeder Erscheinung, die in den Bereich ihrer Sinne gerät. Daher dieser außerordentliche Reichtum in materieller Hinsicht, der einen zunächst überrascht. Die ganze Welt des Sichtbaren ist das Thema der Kunst, Menschen, Fauna, Vegetation, den unscheinbarsten Geschöpsen und Gewächsen geht sie nach, nichts ist ihr zu gering. Und unter einem ganz bestimmten Gesichtswinkel betrachtet sie das alles: lebendig muß es sein.

Das bunte bewegliche Treiben und Geschehen um sie her reizt und lockt sie, impulliv neugierig ist sie und stets zur Stelle, wenn es irgend etwas zu sehen gibt. Kein Wunder, daß sie gestissentlich dem Unbewegten aus dem Wege geht und nach Stoffen sucht, die diesem Durst nach dem Lebendigen Rechnung tragen. Es ist erstaunlich, wie diese Künstler selbst dem scheinbar Regungslosen ungeahnte Reize der Bewegung abgewinnen. Ein Vorwurf, der besonders die Valenmalerei immer aufs neue belchäftigt, ilt das Meer, mit leinen Geheimnillen und intimsten Reizen (Fig. 1, 2). Der Maler hat es sich nicht leicht gemacht, er setzt uns nicht die Dinge vor, die an der Oberfläche schwimmen, was das Auge tief unter dem zitternden Wasserspiegel in verworrenen Umrissen erspäht, tritt uns hier als scharf erfaßtes Bild entgegen. Das Stilleben auf dem Grund der See, das doch so wundersam erfüllt ist von leisem Leben: wo sich die Arme der Seesterne und Polypen träge wie im Traum bewegen, wo zwischen wuchernden Bänken von Schwämmen und Algen der Nautilus seine stillen Bahnen zieht, alles lebt hier, reckt und dehnt und windet sich. Das Seegewächs, das aus der Tiefe steigt, dem Ziehen und Stoßen der Flut elastisch folgt und bebt, die Quallen mit ihren schleimigen Körpern, die steigen und sinken. Auf Wandgemälden sehen wir Delphine um Korallenriffe sich tummeln, fliegende Fische schnellen durch die Flut. Oder der Maler biegt dem Beschauer die Zweige des Dickichts auseinander und läßt ihn den klopfenden Puls der Wildnis fühlen. Den arglos trällernden Vogel im Busch beschleicht die Katze auf samtnen Pfoten, die Ohren gereckt, im gläsernen Auge verzehrende Gier. Eine der farbig eingelegten Dolchklingen entrollt ein üppiges Landschaftsbild: an den Ufern des Flusses, der von Fischen wimmelt, machen zwischen den Papyrusstauden hindurch flinke Geparde auf erschreckt emporflatternde Enten Jagd. Löwen verfolgen in gewaltigen Sätzen Gazellen, die gestreckten Laufes entsliehen. Feine Fayencereliefs zeigen Kühe und Wildziegen, die ihre Jungen nähren. Die prachtvollen Stierszenen der beiden Goldbecher aus Vafio sind allbekannt. Es dürfte kaum möglich sein, den Stoffbereich erschöpfend zu umschreiben, die Kunst zieht auf immer neue Entdeckungsfahrten in den schwellenden Reichtum einer paradiesischen Natur und kehrt stets mit Beute beladen zurück, die sie mit scharfen Späheraugen in momentaner Bewegung erfaßt hat. Verblüffend diese Frische der Beobachtung, welche die zarteste Pflanze in Feldern von verschwenderischer Buntheit entdeckt. Die Wände der kretischen Paläste sind mit gemaltem Blumenflor derart übersponnen, als schütte der Zaubergarten dieser Insel das ganze Füllhorn leines Wachstums vor uns aus. Dabei ilt die Sonderart der verschiedenen Bäume, Sträucher und Gräfer sehr sicher und frei von aller Schablone herausgeholt, und jeder Stengel hat sein eigenes Leben und eine taufrische Sastigkeit. Niemals wieder hat die Antike einen so feingeschliffenen Sinn für die In= dividualität pflanzlicher Formen belellen, wie denn überhaupt die Wiedergabe

der Landschaft und ihrer Einzelzüge um ihrer selbst willen ihr in der Folge völlig fremd geworden ist.

Man sieht in dem starken Talent für täuschende Darstellung von Naturdingen den Beweis für die hochentwickelte künstlerische Kultur und das vorgeschrittene Kunstwollen dieser Frühzeit. Allein die Unmittelbarkeit der Anschauung, den hellen Blick und das sichere Verständnis für Formen und Vorgänge der Umwelt hat diele Kunst mit derjenigen der Primitivsten gemein. Die Wandgemälde, Felszeichnungen und Schnitzereien der paläolithischen Höhlenbewohner unseres Kontinents, und andererseits manche Leistungen der Naturvölker von heute stehen an Frische des Empfindens und Eindrücklichkeit der Gestaltung den Bildern dieser ägäischen Kunst sehr nahe, bisweilen stellt man ganz erstaunliche Übereinstimmungen fest. Gewiß ist dieser «primäre Naturalismus» der ältesten Kulturstusen wie auch der rezenten Primitiven anderen Wurzeln entsprossen und demnach verschieden zu bewerten. Der Kunsttrieb des Jägers, der seine Erfahrungen und Erinnerungen in das feste Abbild überträgt und dadurch das Gedränge seiner Phantasie entlastet, verfolgt damit noch keinen weitergehenden Zweck als den einer Mitteilung oder doch Klärung von Vorstellungen, die ihm zu schaffen machen, aber meist ohne die Bildelemente so zu sammeln und zu ordnen, daß der Gesamteindruck ein ästhetisch anregender wäre. Die Motive der reproduzierenden Tätigkeit sind noch rein triebhafter Natur oder aus praktischen Bedürfnissen zu erklären. Für die minoische Zeit, die solchen Urzuständen längst entwachsen ist, trifft das natürlich nicht mehr zu, und doch wird auch hier noch das Interesse vom Gegenständlichen in einer Weise in Anspruch genommen, daß die formalen Überlegungen nur zögernd sich einzumischen beginnen. Die Schilderungen find sehr oft von einer losen und sprudelnden Art, die sich nicht in straffe Bahnen zwängen lassen mag. Das Bruchstück einer Silbervase mit der Belagerung einer Stadt steckt so voll von Detail, daß der Beschauer durch den Inhalt nur langlam lich durchwindet, unermüdlich lind diele Bilder im Aufzählen von Beiwerk, im Anhäufen und Anfammeln einer überreichen Mannigfaltigkeit. Nur daß unter diesem ungezügelten Mitteilungsbedürfnis Klarheit und Übersichtlichkeit des Ganzen leiden, die naive Freude am bloßen Geschehen versperrt einer sichtenden Komposition den Weg, und so haben diese Bilder leicht etwas Haltloses, man könnte hinzutun oder wegnehmen, ohne die Gesamtwirkung entscheidend zu beeinstussen.

Dieser Mangel an Beherrschung wird um so fühlbarer, wenn sich die Bildfülle in einen kleinen Rahmen zusammendrängt, und gerade das kretische Kunsthandwerk macht von solchen anspruchsvollen Kompositionen oft genug Gebrauch. Wie ist das Reliefband jenes Specksteingefäßes mit der Ernteprozession
(Fig. 3, 4) von zuckendem Leben schwer, wie stoßen und drücken sich hier die
Gestalten in saunischem Spiel der Abwechslung! Man tastet unwillkürlich die

ineinandergepreßte Masse ab nach den Gelenken der Komposition, aber schon der Umstand, daß jeder Erklärer die Akzente wieder anders setzen möchte, beweißt es, daß das Ganze der eindeutigen Gliederung und der führenden Linien ermangelt. Die verbindenden oder trennenden Motive sind da, doch beruhen sie mehr auf inhaltlichen und psychologischen Gleichungen und Gegenlätzen als auf jenen optilch klaren, die mit festem Griff den Knäuel des Stoffs entwirren und die Dinge so zurechtrücken, daß das Bild in gesicherten Zusammenhängen sitzt. Die beiden Becher aus Vafio sind als Gegenstücke auf wirkungsvollsten Kontrast der Situation und Stimmung komponiert, und auch beim einzelnen Bildstreifen läßt sich hier der Berechnung bis in Teilformen folgen. Aber eine solche Sauberkeit der Disposition gehört zu den großen Seltenheiten, und dann erheben Nebenmotive und Zutaten, die nicht notwendig find, immer noch so vorlaut ihre Stimme, daß das Gewicht des Allzuvielen die mühsam erstrebte Einheit wieder aus den Fugen drücken will. In sehr vielen Fällen aber mag man von streng formalen Konstruktionen gar nichts wissen, der Künstler bringt die Einfälle an, wie sie ihm zugetragen werden, in zerstreuter Folge, in jener freien und willkürlichen Gruppierung, die scheinbar dem bunten Bild der Wirklichkeit entspricht.

Und doch hat bei all dem die Naturtreue dieser Kunst ihre Grenzen. Es steckt viel helle Beobachtung in den Bildern, aber sie gleitet prüfend nur an der sichtbaren Außenseite hin, verfügt erst über eine unvollkommene Einsicht in das Innere der Organismen. Die naive Unbefangenheit in dieser Hinlicht gibt sich schon in der Bildung der Einzelwesen kund, vom Bau des Körpers besteht noch keine klare Vorstellung. Den menschlichen Figuren fehlt das Knochengerüft und damit die Konsistenz. Obwohl man sich sogar im Relief an einer realistisch wirkenden Modellierung versucht, wie sie die folgende archaische Kunst gar nicht anstrebt. Aber während diese stets mit Nachdruck die Scharniere des Mechanismus zu betonen liebt und das Gerüft des Ganzen so deutlich durchscheinen läßt, daß der Leib wie durch Röntgenstrahlen erleuchtet und das Skelett sichtbar wird, ist hier von einem Beobachten der anatomischen Einrichtung noch nicht die Rede. Die Gliedmaßen bewegen sich willkürlich, als hingen sie nicht mit dem Rumpf zusammen, und es kommen Stellungen und Verdrehungen vor, wie sie die Wirklichkeit niemals zuläßt. Ob es nun Gaukler sind, die einen Luftsprung machen, ob hüpsende Tänzer oder läger und Krieger in heftiger Aktion: immer sehen die Glieder aus, als seien sie aus den Angeln gereckt, die Arme der Frauen auf dem großen Tirynther Wandbild biegen sich gleich Schwanenhälsen. Und bei jenen monströlen Milchwesen, wie sie der Typenvorrat der geschnittenen Steine in Menge aufweilt, besteht das Bizarre nicht bloß in der Vereinigung heterogener Elemente, sondern in dem närrischen Eigensinn ihrer Extremitäten, die sich wirbelnd in eigentlichen Kugelgelenken drehen. Die gespensterhaft dünnen Wespentaillen und Spinnenbeine der Figuren versetzen unser Publikum immer aufs neue in Staunen, und auch die verschwenderischste Angabe von Muskeln und Sehnen vermag über die Gebrechlichkeit der Erscheinung nicht hinwegzutäusschen. Die Tiere sind im allgemeinen weit besser und überzeugender wiedergegeben, aber auch hier bleibt der Künstler für manchen kühnen Verstoß wider die Natur die Motivierung schuldig. Das gleiche läßt sich sagen von Darstellungen aus der Pflanzenwelt, der Einzelsform liegt intimste Naturkenntnis zugrunde, sobald man aber Ausschluß verlangt über das Struktive des Gewächses, versagt das Bild: darüber, wie die Blüte aus dem Stengel herauskommt, wie der Baum im Boden hastet, macht sich diese Zeit noch keine Gedanken.

Wagt man sich dann gar an größere Naturausschnitte, so zieht die Vernachlässigung der organischen Zusammenhänge immer weitere Kreise. Die einzelnen Teile sind noch nicht zur kompakten Einheit verschweißt. Das Landschaftsbildchen des Nildolchs stellt ein Mosaik von Josen Brocken dar, ist nicht von einem einzigen Augenpunkt aus erfaßt, das gleichmäßig breite Band des Flusses wird in Obersicht gegeben, die Fische im Waller aber und am Ufer die Tiere und Pflanzen im Profil. Noch liegen die Elemente unverbunden nebeneinander. Auf manchen Wandgemälden werden die Figuren der Staffage und die Versatzstücke der Szenerie in verschiedenen Höhen über die Fläche zerstreut und treiben sich da freischwebend umher, wie auf Zeichnungen der Kinder oder der Primitiven, sie sind gleichsam entwurzelt, denn der Boden trägt sie nicht, der Bildgrund hat nicht den Raumwert einer Geländefläche, selbst wenn er gelegentlich von Terrainlinien durchsponnen wird. Die Begriffe der Tiefenstaffelung und Räumlichkeit sind am Horizonte noch nicht aufgestiegen, und wo man vereinzelte Ausnahmen eines perspektivischen Sehens zu erkennen meinte, beruht dies auf einer irrtümlichen Auslegung Es war deshalb ein unglücklicher Einfall, hier von einer des Tatbestandes. Kunst des Impressionismus zu sprechen, es fehlt schon die Grundbedingung: die optische Totalität. Die ganz naive Kritiklosigkeit in der Wiedergabe eines Raumganzen verrät sich in jenen abstrusen Terrainformen, die auf Landschaftsbildern und Meeresidyllen bisweilen von allen Seiten in den Rahmen wachsen, als Erdschollen, Felszacken oder Korallenriffe, bald in knorrigen Wucherungen, bald in amorphen Massen, oft tropssteinartig vom oberen Rand herunterhängend, so daß die Erklärung der Vasiobecher zunächst auf geballte Wolken riet. Die Szene ist nicht bedingt durch die Gestalt des Lokals, sondern umgekehrt, das Bild wird nachträglich, zum Zweck der Raumfüllung, mit landschaftlichen Fetzen garniert, aber auf eine ganz unorganische Art und ohne jede Rücklicht auf reale Möglichkeit. Der gesamte Typenvorrat dieser Kunst ist aus der reinen Anschauung hervorgeholt, an allen Dingen hastet noch der frische Erdgeruch, klebt etwas von dem feuchten Lehm, aus dem der Schöpfer sie gesormt, und jedes Objekt stellt sich als das unverfälschte Erinnerungsbild eines Sinneneindrucks dar. Aber noch wird das einzelne Steinchen als solches erst zur Prüfung in die Hand genommen, und bis zu jenen Höhen, die einen Überblick und ein Zusammensehen des Vielen erlauben, ist noch ein langer, dorniger Weg.

2. Die lose Zierform.

Ein weiteres Moment primitiven Verhaltens sehen wir in jenem Dekorationsbedürfnis, das in mancher Hinsicht an den Schmucktrieb der Wilden erinnert. Im Grunde dient die ganze technisch so hochentwickelte Kunst dieser Zeit der Verzierung des Menschen selbst, seiner Wohn- und Grabstätte und seines Hausgeräts. Der Körper ist beladen mit gleißendem Schmuck, Spangen und Halsketten, Fingerringen, Kopfbedeckungen von ganz bizarrer Form kommen vor. Besonders die Toten werden in überreichem Maß mit Zierat ausgestattet. An Bauten wie Utensilien wird die bescheidenste Fläche mit einem gewaltigen Aufwand von Farbe und Formen bedeckt. Die Fassade des Atreusgrabes ist übersponnen mit Ornamenten, deren wuchernde Fülle der wirren Phantastik polynesischer Baukunst kaum nachsteht.

Die Art, wie diese Verzierungen angebracht werden, hat etwas ausgesprochen Spielerisches. Das Auge hat das ruhige Ausmessen noch nicht gelernt, es geht haltig und unstet umher. Große einheitliche Flächen werden noch als langweilig und unleidlich leer empfunden. Eine lange Wandflucht wird zerstückelt und muß vor- und zurücktreten. Das Einerlei ist ästhetisch reizlos, in den kretischen Palästen sind die Fugen der schimmernd weißen Alabasterplatten bisweilen mit brandrotem Stuck verstrichen, das Deckengewölbe des Atreusgrabes war überfät mit funkelnden Metallrosetten. umfangreichen Figurenbildern ist der Hintergrund nicht monochrom, sondern wechselt in den Tönen. Der noch flatterhafte Farbensinn verlangt den schnellen Rhythmus, das jähe Umspringen, in einem fort soll es bewegt und interessant zugehen. Daher die außerordentliche und höchst naive Freude an einer sosen lebendigen Farbigkeit, an lauten Kontrasten möglichst leuchtender Farben, gelb, hellblau und rot. Diese Vorliebe für einen hüpfenden und scheckigen Dekor beherrscht vor allem das Kostüm der Frauen, das in der klassischen Zeit schlicht, großzügig und gehalten ist: hier ein kurzatmiges Vielerlei, eine Zerteilung der Fläche in kleine und kleinste Flecke. Der grellbunt gemusterte Rock auf einem Wandgemälde aus Hagia Triada (Pig. 5), mit seiner fast beleidigenden Dissonanz, nimmt es mit dem närrischsten Harlekingewand unseres Faschings auf. Dieser Farbenhäufung entspricht ein Formensinn, der die Schönheit im Überquellenden erblickt. Die kretische Frauentracht geht offensichtlich darauf aus, mit ihrem Gemenge von Belatzltreifen, Falbeln, Fransen, Flittern und Stehkragen die schlichte Grundsorm zu verhüllen und die Erscheinung zu komplizieren. Ein Hang zum Überfluß nicht nur, sondern recht eigentlich zum Überflüssigen, ein Luxus, der mehr als zwecklos, oft genug zweckwidrig ist. Wie die Verzierung des Säulenschaftes mit umlausenden Zickzackbändern den Stamm zerfasert und ins Wackeln bringt, so wird durch eine horizontale Streisenteilung der bauschigen Röcke der Standsestigkeit des Körpers entgegengewirkt. Die Klarheit der struktiven Linien, welche der späteren Architektur über alles geht, ertrinkt hier im Ornamentreichtum, die Gesamtanlage der schmückenden Elemente hat etwas Unbeherrschtes, und sie ist unkünstlerisch im Sinne des eigentlichen Griechentums. In der Keramik verweigert die Bemalung den Gesetzen des Tektonischen oft in störrischem Eigensinn den Gehorsam und geht Wege, welche die Richtlinien des Aufbaus rücksichtslos durchkreuzen.

Als suche diese Kunst durch ihre überstürzte Geschäftigkeit das Auge über formale Mängel wegzutäuschen und das nüchterne Nachprüfen zu verhindern, weicht sie nach Möglichkeit der einfachen Satzkonstruktion aus. Denn dies gilt für die meisten Außerungen dieser Frühzeit: sie sind unpräzis. Der Zeichnung sehlt die Schärfe und jene Sicherheit, welche die Einzelformen mit festen Zähnen ineinandergreifen läßt. Die Ornamentstreifen sind selten ganz genau gefügt, sondern wie durch ein leises Rütteln verschoben. Da sind auf eine schwarzgehrnißte Vase weiße Lilien gemalt, zu dreien gruppiert, und nun wolle man im einzelnen beachten, wie wenig noch auf strenge Responsion und Gleichgewicht gegeben wird: nach Stellung, Zahl und Form ihrer Blüten find die Stengel verschieden. Es ist zweifellos ein Mangel an Aufmerksamkeit, der solche Abweichungen und Unregelmäßigkeiten verschuldet hat, aber vom Standpunkt des herrschenden Kunstwollens sind es keine Fehler. Es besteht gar kein Bedürfnis, alles ganz gleich zu machen, und auf absolute Korrektheit wird jedenfalls kein besonderer Wert gelegt. Diese Kunst mag sich keinen Zwang antun, lehnt alles Steife ab. Es ist ein Stil der losen Formen, und die hervorragendsten Schöpfungen dieser Zeit zeichnen sich gerade durch jene Schönheit aus, die im Fessellosen liegt. Für die Reize einer so eigenartig prickelnden Ornamentik, wie sie die hier (Fig. 6) abgebildete Kamareskanne bedeckt, dürfte kein modernes Auge unempfindlich sein, allein der Grieche klassischer Zeit würde angesichts der vielen Defekte in der Anlage nicht zu reinem Genuß kommen. Die beinahe absichtlich zur Schau getragene Gleichgültigkeit — das zentrale Multer unter dem Ausguß ist verschoben, die leitlichen Kreise sitzen ungleich hoch, und von den Sternen in ihrer Mitte entspricht keiner dem andern -, das Zerfahrene und allzu Sorglose muß einem streng geschulten Geschmack störend sein. Und doch beruht der Zauber dieses nervös unruhigen Formen- und Farbenspiels gerade auf dem freien Wurf und dem Unberechneten. Das Gesamtmotiv bekommt durch dies Ziehen und Wandern den Charakter eines Perpetuum mobile: Feuerrädden, die sich ständig drehen, Sterne und Funken von sich sprühen in die Nacht des Firnisgrundes.

Nicht daß man für die Vorzüge der Symmetrie überhaupt unempfindlich gewesen wäre, besonders in der Kleinkunst, welche die Gruppierung im Wappenschema liebt, spielt sie eine beträchtliche Rolle. Aber merkwürdig ist es doch, wie häufig man sich, bei rein dekorativen Aufgaben sogar, an die Responsion gar nicht kehrt, und ganz asymmetrische Bildungen, wie sie später schlechterdings undenkbar wären, finden sich recht oft. Man scheut sich nicht, den Henkel einer Tasse mit einem plastischen Zweig in schräger Richtung zu verzieren, als sei er achtlos hingeworfen. Oder die dunkle Silhouette eines mächtigen Tintenfisches wird über den Bauch einer Vase gebreitet, aber quer muß er das Bildfeld durchschneiden, mit schief geneigter Achse, und seine Arme schlängeln und winden sich so, daß an einer Stelle eine große Leere und anderswo ein wirrer Strudel von Formen entsteht. Hier und in manchen ähnlichen Fällen ist die diagonale Anordnung des Bildschmucks mit Absicht gewählt, sie wird offenbar als apart empfunden, indem sie den Eindruck des Zufälligen und Ungehemmten, der momentanen Bewegung macht. Es ist ein ganz besonderer Saft, der alle dekorativen Elemente dieser Kunst durchtränkt, daß jede Form belebt erscheint. Das rein abstrakte Ornament ist so gezeichnet, als sei es vom Schwellen und Treiben pflanzlichen Lebens erfüllt. Die Maler setzen ihr ganzes Können daran, dem vegetabilischen Schmuck die vollste Freiheit zu lassen. Die Ranken folgen dem Willen einer natürlichen Kraft, die frei hingeklecksten Blättchen an Henkel und Hals der Valen biegen lich wie vom Windhauch gekräulelt, auf Griff und Klinge eines Paradedolchs sind Lilienblüten lose hingestreut. Und je kühner die Abweichungen von der starren Norm, um so stärker ist der Bewegungseindruck. Wilde Bäche weißer Farbe laufen auf manchen Kamaresvalen über die Ichwarze Wölbung hin (Fig. 7). In toller Laune wirft der Pinsel um sich, außer Rand und Band im wörtlichsten Sinn schleudert das Ornament seine weiten Schlingen in das Bild hinein, und wir stehen hier an der Schwelle einer fast beängstigenden Anarchie des Zierwerks. Gleich flatternden Papierserpentinen schaukeln und schwanken die Linien umher, in Kurven und Spiralen von rauschendem Schwung. Sie find von einer Flüssigkeit, die sich nicht aufhalten läßt, und an keiner Stelle darf sich die Bewegung setzen. Man läßt dabei selbst dem Zufall freies Spiel, indem auf manchen Valen nach flüchtigem Aufklatschen der Farbe die Tropfen willkürlich gleiten und rieseln dürfen, und die bizarrsten Irrgänge find Augen, die so hungrig nach Überraschungen sind, gerade recht.

Die Zwanglosigkeit, das Fahrige und Hastige liegt diesen Menschen im Blut, es ist auch im Leben Stil. In der körperlichen Erscheinung schon tritt es deutlich zutage. Lustig und ungeberdig soll das Haar sich ringeln, das homerische Gleichnis von der schwellenden Pracht der Hyazinthe für eine frei bewegte Lockenfülle findet in den kokett rollenden Schneckenkoiffüren dieser Wandgemälde den entsprechenden bildlichen Ausdruck. Weithin stieben die gelösten Haarsträhnen der Tänzerinnen auseinander, wie die bunten Fäden und Schleifen ihrer Kleider. Bei feierlichen Anlässen ist die zeremonielle Haltung nicht etwa die starr gereckte der archaischen Periode, sondern mit einer kautschukartigen Dehnbarkeit biegt sich der Oberkörper nach rückwärts (Fig. 8). und die Bewegungen zeigen häufig jenes abnorm Geschmeidige wie beim Schlangenmenschen. Es gibt Tanzmotive, die dem schlenkernden Kakewalk der Nigger ähnlich sehen. Zufall ist es nicht, daß die schleimigen Bildungen von Weichtieren diese Kunst so sehr zu bannen und zu immer neuen Ideen anzuregen willen. Überhaupt wird ihren eigenartig wogenden Stil nur verltändnisvoll betrachten können, wer der Liebe zum Beweglichen und Gelößten auch in den Lebensformen dieser Menschheit nachgegangen ist. Für die Beurteilung des Werdeprozelles der Antike aber erscheint diese Erkenntnis von grundlegender Wichtigkeit: am Anfang ist die Unruhe, im Stofflichen mit leiner Bewegungsfülle sowohl wie in der sprühenden Farbigkeit und im entfesselten Lineament.

3. Das Untektonische.

Eine so spielerisch veranlagte Kunst ist für wirklich monumentales Gestalten noch nicht reif, in der Welt der großen Formen fühlt sie sich nicht Wir sehen uns denn auch nach Versuchen in dieser Richtung zu Hause. vergebens um, mit statuarischer Plastik hat sich diese Frühzeit anscheinend überhaupt nicht abgegeben. Mangelndes Können trägt kaum die Schuld daran, allein noch ist dem naiven Sehen die Schönheit der mächtigen Verhältnisse und weiten Flächen nicht ausgegangen. Der bildnerische Trieb befriedigt sich in der Kleinplastik. Statuetten aus Bronze und Blei, Schnitzereien in Holz oder Elfenbein, Fayence- und Tonfigürchen, sie sind bisweilen mit einem erstaunlichen Feingefühl modelliert, in momentanen Stellungen und verblüffend durch die Freiheit der Bewegung und den Ausdruck einer spontanen Lebendigkeit: aber Bildungen, die nur als Miniaturen denkbar und möglich sind, und in anderem Maßstab würden sie leer und kleinlich wirken. Die Wandreliess aus Stuck, deren Figuren zum Teil die Lebensgröße übersteigen, mögen als Beleg dafür gelten, die Bilder unterscheiden sich prinzipiell in keiner Weile von der Darstellungsart der Wandmalerei, aus der sie genetisch abzuleiten sind, doch steht der flaue Charakter des Reliefs in sonderbarem Mißverhältnis zur bedeutenden Figurenhöhe, und das Unzulängliche plastischer Gestaltungskraft wird hier peinlich empfunden. Im Hochrelief vom Löwentor zu Mykene ist uns freilich eine Probe kolossaler Skulptur erhalten, und nicht bloß deswegen wird diesem Denkmal eine Ehrenstelle in der Geschichte der antiken Bildhauerei gesichert bleiben. Die Modellierung ist kräftig und eigentlich

raffiniert, das Licht spielt über reichbewegte Flächen. Und der sinnliche Reiz dieser Katzenkörper mit ihrer geschmeidig weichen Haut kommt prachtvoll zur Geltung. Dagegen sind die Proportionen durchaus mißglückt und fehlerhaft, und man vermißt gerade das, was die dekorative Plastik des späteren Griechentums auszeichnet: die Sicherheit und Bestimmtheit im Abmessen der Teile. Es sind Verzerrungen, wie sie entstehen, wenn man große Bilder aus der Nähe anlegt, ohne Überblick über das Ganze.

Diese Bedingtheit des konstruktiven Schaffens zeigt sich nun auch in der Architektur. Der Tempel, das wirkungsvollste und eigenartigste Gebilde griechischer Raumkunst, tritt erst viel später in die Erscheinung. Gebaut wird ausschließlich zu Wohn- und Befestigungszwecken und für die Beisetzung der Toten. Und als eine primitive Lösung gibt sich hier auch derjenige architektonische Typus zu erkennen, der eine Spezialität dieser Frühzeit darstellt und ihr allein eigen ist: das Kuppelgrab. Das spätere Griechentum verwendet die Form nicht mehr, und dennoch hat sie eine sehr lange Geschichte, bedeutet sie doch die letzte Ausgestaltung eines höchst einfachen Baugedankens. In zäher Konsequenz hat sich das mächtige Grabgewölbe entwickelt aus dem ältesten Haustypus auf griechischem Boden, der ebenfalls teilweise unterirdisch angelegten Rundhütte. In Boeotien und auf Kreta sind Reste solcher Wohnungen von bescheidenstem Umfang gefunden worden: bienenkorbähnliche Spitzkuppeln, deren Wandung gebildet wird aus horizontal gelagerten Ringen flather Steine und getrockneter Lehmziegel, nach oben immer enger werdend. so daß durch dieses Überkragen der Schichten ein Scheingewölbe entsteht. Und so ist auch beim großen Steinkuppelhaus, das dem Toten errichtet wird und Raumverhältnilse und Bauart einer bereits überwundenen Profanarchitektur beibehält, das statische Problem noch recht naiv gelöst, trotz der vorzüglichen Quaderfügung, bis zur Erfindung des Keilsteingewölbes, der echten Kuppel, sollte es nicht kommen; ein schüchterner Anfang (in Pylos) scheint im Keime steckengeblieben zu sein. Ein langsamer Prozeß hat eine Kleinform schlichtester Art, die aus rein praktischen Bedürfnissen hervorgegangen war, anwachsen lassen zu einem Denkmal von gewaltigen Ausmessungen und zum Träger reichen künstlerischen Schmuckes. Wie in vielen anderen Dingen verrät lich auch in diesen Kuppelgräbern das Wesen prähistorischer Kultur in seiner ganzen kraftvoll derben Urwüchligkeit. Mit den ungefügen Megalithgräbern, den Riesenstuben und Hünenbetten des Nordens und anderen gigantischen Schöpfungen der Vorzeit verbindet sie – darüber vermögen auch die blendendste Dekoration, die Sorgfalt und Sauberkeit der Ausführung nicht hinwegzutäuschen - gemeinsame Abstammung aus der naturnahen Wohnsorm der Primitiven.

Nun hat uns Kreta in seinen minoischen Palästen Zeugen einer Architektur geschenkt, welche sich an die kompliziertesten Raumbildungen heranwagt und

auch durch den Glanz der Ausstattung alles später Geschaffene überstrahlt. Was wir von den Wohnverhältnissen der Griechen in geschichtlich hellen Zeiten kennen, ist von einer bemerkenswerten Einfalt und Dürstigkeit im Vergleich zu dieser verschwenderischen Fülle und einem Komfort, der den verwöhntesten Ansprüchen Rechnung trägt. In endloser Zahl fügen sich Raumteile der verschiedensten Formen, Größen und Proportionen zu einem Gesamtbild von betäubendem Reichtum: stattliche Prunksäle und kleine Kammern, Magazine und Korridore, Treppen und Lichtschächte, Binnenhöfe und Säulenhallen. Noch die Ruinen erscheinen dem Besucher als ein Wunder der Technik, die Mauern haben dem jahrtausendelangen Druck des Erdreichs widerstanden, mit großer Kühnheit sind mehrere Stockwerke auseinander getürmt. Und doch reicht in ästhetischer Hinsicht dies seltsam verwickelte Bausystem bei weitem nicht an die großartig schlichte Linienführung der folgenden griechischen Architektur heran, und von ihr aus rückschauend wird man nur sagen können, daß den Schöpfern der kretischen Luxusanlagen jene Begriffe noch unzugänglich waren, welche das reife Hellenentum mit der Kunst des Bauens verband. Hat es doch keine Raumkomplexe erstehen lassen, deren Bild nicht in der Erinnerung haften bliebe in restlos klaren Zügen, dank dem präzisen Charakter ihrer Dispolition. 'Die Struktur dieser vorgeschichtlichen Paläste dagegen hat etwas Unscharses, Verschwommenes. Der Vorwurf gilt nicht der Generalidee des Bauplans, die ist eindeutig, einheitlich, einfach. Eine scharssinnige Analyle hat in das vielmaßhige Grundrißgespinst Klärung zu bringen und als Kern des Ganzen die primitive Innenteilung des alten Ovalhauses, als des mutmaßlichen Urbildes, nachzuweisen gesucht. Auf jeden Fall liegt diesen kheinbar regellosen Haufen ein durchdachtes System zugrunde: um einen großen Zentralhof von langgestreckter Rechteckform gruppiert sich allseitig das Gebäude in der Weise, daß die gliedernden Verbindungswege, Gänge oder Treppen, und die trennenden Mauerzüge entweder parallel zur Längsachse des Hoses laufen oder im rechten Winkel dazu, so erwächst ein sich kreuzendes Liniennetz auf der Grundlage durchgehender Achlengliederung. Dies deutliche Prinzip wird nun aber gestört durch eine Vermehrung der Elemente und Kumulation der Zellen, durch eine Zerstückelung der Baufläche in immer kleinere Teile, womit die Gesamtanlage unendlich bereichert wird, im selben Maß jedoch auch sich verwirrt. Nicht planlos und durch willkürliches, äußerliches Ansetzen einzelner Gemächer, wie ein flüchtiger Anblick wohl glauben lassen könnte, sind diese Massenräume entstanden, vielmehr ist das Schema von Anfang an bestimmt, und alle nachträgliche Ausgestaltung vollzieht sich konlequent im Rahmen einer vorsätzlichen Idee. Tatsächlich aber wirkt ein so kleinlich verzweigtes System eben doch als Labyrinth, und wer jemals zwischen den vielhundert Wänden in der Residenz des Minos herumgeirrt ist, wird verstehen, wozu Theseus den Faden der Ariadne brauchte.

Man kann den Kontrast dieser krausen Planbildung zur nüchtern klaren Baugesinnung des Griechentums nicht stark genug betonen. Es handelt sich um ein völlig anderes Raumgefühl, und schon sehr früh machen die Gegenlätze sich bemerkbar. Bereits der Megarontypus der festländischen Trutzburgen im 2. Jahrtaulend (Argolis: Tiryns und Mykene, Böotien: Arne) stellt das Programm auf für die ganze folgende Tätigkeit, nicht nur das Wohnhaus jüngerer Zeiten, auch der monumentale Tempel ist hier im Keim enthalten. Der einzelne Baukörper führt sein Sonderdasein, er bedarf der Ergänzung und seitlichen Anlehnung nicht, ist existenzfähig für sich allein. Schon die schmale und nach festen Regeln gegliederte Front verleiht der äußeren Erscheinung den knappen Ausdruck eines festen Formenwillens, und auch die Gestaltung des Innenraumes verrät im wohlberechneten Verhältnis von Breite und Tiefe die Unterordnung unter eine bestimmte Norm. Werden dann mehrere Elemente zu größeren Gruppen versammelt, so vollzieht sich die Aufreihung in straffer Disziplin, vor dem Herrenhaus pflanzt sich ein selbständiger Torbau auf, aber genau ausgerichtet und in gehörigem Abstand, und so ordnet ein sicheres Taktgefühl lauter in sich gesestigte und geschlossene Raumtypen zu einem organischen Ganzen mit scharf ausgeprägter Bildung der Gelenke und markantester Gliederung. Hiergegen nimmt sich das kretische Palastlystem wie eine unzertrennlich verwachsene Zellenmasse aus, weil die Räume sich durchflechten, keiner ließe sich herauslösen aus dem Zusammenhang. Darum ist nichts so bezeichnend für die undeutliche Tektonik dieser Baukunst, wie das häufige Vorkommen des «Pfeilersaals» mit seiner Lockerung und Aufschlitzung der Wände. Ohne Frage liegt hier eine bewußte Absicht vor, das Auge liebt das malerische Durcheinander und empfindet den beweglichen Wechsel als besonderen Reiz. Man darf an die ganz gleichartigen Tendenzen in der ornamentalen Ausschmückung der Räume erinnern: die Decke ziert ein zäh verschlungenes Gesamtmuster, unmöglich, es in einzelne Teilmotive zu zerlegen, ohne das ganze System zu zerstören, die Formen schnellen ineinander über, die Farbslecke mengen sich zu flimmernder Unruhe, und jede Spiralrolle zieht die ganze Umgebung in ihren Strudel hinein. Wie anders die Kassettendecke der griechischen Tempelarchitektur, welche die Felder als isolierte Größen von gleichem Wert und lauberem Umriß nebeneinanderletzt. Diese altkretische Kunst aber zeigt eine Neigung zum Grenzenlosen: in der Ornamentik, deren Bewegungen so oft ohne Anfang und ohne Ende sind, und in der Architektur insofern, als nirgends zu energischem Abschluß gedrängt wird. Die Grundrisse sind umzogen von einer Kontur, die zu schwach ist, um Auswucherungen zu verhindern, es fehlt ihr die Kraft der Klammer, welche den Inhalt umspannt und zusammenhält.

Das sind nun Beobachtungen, die ihre erwünschte Bestätigung finden auch

auf anderen Gebieten des künstlerischen Schaffens. Von einem untektonischen Stil zu sprechen ist man nur da befugt, wo es sich nachweisbar um einen Mangel an Schärfe im allgemeinen handelt. Es kommt aber tatlächlich nicht vor, daß sich die Baukunst in diffusen Bildungen ergeht, während gleichzeitig etwa das Kunsthandwerk auf klaren Ausdruck der Zweckmäßigkeit sieht und seine Formen straff im Zügel hält. So unterscheiden sich denn auch die Gefäßtypen der kretisch-mykenischen Keramik von allen späteren durch ihren unfesten Bau. Man vermißt in sehr vielen Fällen die genügende Standvorrichtung. Während das Geschirr der archaischen Periode mit wulstigem Fußring oder breiter Fläche sich am Boden sestzusaugen sucht, kommt es hier nur zu einem dumpfen Ausstoßen, oder der Körper ruht zwar auf besonderem Gestell, aber es ist von weichlicher Kontur und viel zu dürftig, man traut ihm keine rechte Tragfähigkeit zu. Den reizvollsten Erzeugnissen des Kunstgewerbes gehören iene so häufigen Vasen an, die gar nicht stehen können, da sie fußlos sind, sie kommen in allen Größen vor, in verschiedenstem Material und in mannigfacher Variation: vom geradlinigen Spitzkegel bis zur bauchigen Trichterflasche mit tropfenförmigem oder eirundem unterem Ende (Fig. 1, 8). Die Wandung ist oft geschmeidig geschwungen und mit auserlesenem Geschmack dekoriert. Und doch sind es ganz atektonisch empfundene Dinge, weil auch in der elegantesten Durchbildung die Herkunst aus den Zufälligkeiten der ursprünglichen Naturform, sei es Tierhorn oder gehöhlte Frucht, sich niemals ganz verwischen läßt. Man wird sie trotz ihrer großen Schönheit als primitiv bezeichnen, und mit dem Ende der mykenischen Kultur verschwinden sie auch aus dem Gebrauch. Was die Gefäßhenkel betrifft, so sind sie bald unverhältnismäßig klein und schwächlich, bald breite Bandösen von bedeutender Länge, aber elastisch verzogene Schlingen, wie aus einem weichen und dehnbaren Stoff. Entweder scheinen sie nur lose angeheftet, oder sie werden ohne betonten Absatz aus der Gefäßmasse herausgezerrt. Auch gekoppelte Valen find beliebt, wo mehrere Körper unorganisch aneinanderkleben. Überhaupt wird meistens auf eine entschiedene Begrenzung und Trennung der Teile und damit auf eine klare Motivierung ihrer Funktion verzichtet. Man liebt es, den Umriß von Hals, Bauch und Fuß in ununterbrochenem Zug und leiser Krümmung an- und abschwellen zu lassen, und so entgleitet das Gefäß leicht den festen Proportionen und nimmt die flüssige Beweglichkeit des Schlauches an. Da gibt es Becher, deren überhoher dünner Schaft langsam übergeht in eine luftige Blase: ist es wirklich ein Behälter, der unbedenklich sich füllen läßt? Im Grunde konstatieren wir hier dasselbe weiche Nachgeben der Form, das auch die Malereien der Außenseite haben, diese skelettlosen quammigen Tintenfische mit den spielenden Armen.

Die mangelhafte Standfestigkeit der figürlichen Plastik hat ihre Ursache in Erscheinungen ganz ähnlicher Art. Wir meinen hier nicht die

oben schon berührten Schwächen des anatomischen Baus, es fehlt diesen Bildwerken an Rückgrat auch im übertragenen Sinn, der Körper ist unglücklich ponderiert. Mit naiver Unbekümmertheit und großer Kühnheit werden der Freiskulptur Lösungen zugemutet, die wider ihre Natur sind und plastisch im Grunde gar nicht durchführbar. Iene köstliche Elsenbeinfigur des «Stierspringers», der mit dem Kopf nach unten durch die Lust schnellt, müßte man mit den fliegenden Gestalten der archaischen Kunst konfrontieren, wo so gewillenhaft auf Gleichgewicht und stabile Haltung gesehen wird, um den Mangel an plastischem Empfinden in die rechte Beleuchtung zu rücken. Statuetten wie die Schlangengöttinnen aus Knossos und andere langgewandete Frauenbilder dürsen noch auf jede Andeutung der Füße verzichten - etwas was später selbst bei rohster Anlage des Ganzen niemals zugelassen wird, man will sich überzeugen vom Vorhandensein des Fundaments. Wo aber die altkretische Kunst unbekleidete Figuren gibt, erscheinen sie vollends haltlos und gebrechlich. Unter diesem Gesichtswinkel wird man es als ein Glück betrachten, daß es das zweite Jahrtausend bis zur Monumentalplastik noch nicht kommen ließ. Vor Überraschungen sind wir allerdings nicht sicher, aber selbst wenn wir eines Tages im Schutt der vorgeschichtlichen Paläste Kolossen aus Stein oder Erz begegnen sollten, so wird man zugleich die Entdeckung machen, daß sie auf tönernen Füßen stehen.

II. Die Erstarrung.

Das Kunstleben der kretisch-mykenischen Kultur lagert sich breit über ein Jahrtausend hin und nimmt somit einen Zeitraum ein, welcher der Gesamtdauer der griechischen Kunst in geschichtlicher Zeit an Ausdehnung gleichkommt. Und wenn sich das Entwicklungstempo dieser Frühkunst mit dem drängenden Wachstum der folgenden Perioden auch in keiner Weile messen kann, ist es doch klar, daß von einer Einheitlichkeit der Stilprinzipien angelichts einer so bedeutenden Zeitspanne nicht geredet werden darf. Ganz abgesehen von den Verschiedenheiten lokaler Kunstübung, die sehr beträchtlich sind, besonders was das Verhältnis des griechischen Festlandes zu Kreta betrifft. Die oben skizzierte Charakteristik kann das Wesen dieser Kunst in ihrer Gelamtheit nicht erschöpfen. Wir sind heute noch weit davon entfernt, ihre Metamorpholen in jener geschlossenen Folge übersehen zu können, welche die ganze weitere Entwicklung auszeichnet, und das liegt nicht allein an einer ungenügenden Kenntnis oder Durchforschung des Materials: die Bewegung vollzieht sich in der Tat noch langsam und stellenweise schleppend. Immerhin tritt die Richtung, nach welcher die Entfaltung der künstlerischen Kräfte geht, im allgemeinen klar zutage. Nach jenem blendenden und üppigen

Aufblühen um die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. findet eine Erweiterung und Bereicherung nach der stofflichen und technischen Seite nicht mehr statt. Im Gegenteil, die Lust am Finden und Sammeln neuer Motive fängt an zu erlahmen, die Fülle schrumpst zusammen auf ein immer bescheideneres Maß, das naive Talent des Schilderns und Erzählens verliert an Frische. Die Technik verschlechtert sich zusehends, der Firnis der Vasenmalerei verkommt und schon das Material wird geringer. Die Zeichnung erhält etwas Ungelenkes, Unbeholfenes, Stockendes. Zuletzt werden Verfallserscheinungen bemerkbar und Anzeichen der Ermüdung. Nur von einem Verwildern der Kunst sollte man hier nicht sprechen, und es ist durchaus nicht so, als seien in der drohenden Dekadenz nicht die Möglichkeiten einer weiteren und vorwärtsweisenden Entwicklung enthalten. Die Wandlungen, welche die Kunst nun durchmacht, sind nicht schlechthin als ein Ebben und Nachlassen der lchöpferilchen Anlagen zu verstehen, sondern als eine Umorientierung, welche den kommenden Stil vorbereitet und freie Bahn für ihn schafft. Es ist wahr, der Formenschatz wird konventionell und immer dürstiger, aber mit dem Festhalten an bestimmten Normen erstarkt auch das Verständnis für die Schönheit, die im Gesetzmäßigen liegt.

Vom Standpunkt eines geschworenen Naturalismus wäre das, was all= mählich mit jenen erst so unmittelbar erfasten sinnlichen Eindrücken geschieht, freilich als ein Vertrocknen aufzufallen. Man fängt an, die Natur zu stilisseren, die Mannigfaltigkeit und die Zufälligkeiten der Erscheinung auf elementare Formeln abzuleiten. Mit Nebensächlichem, kleinen Zügen hebt es an, Schritt für Schritt wird das rein Sinnliche zurückgedrängt und ins Abstrakte übersetzt. Und gegen Ende der mykenischen Periode ist die Kunst bereits so weit, daß sie an eine unbefangene Wiedergabe der Natur und ihrer Vorgänge nicht mehr denkt. Da wird uns auf einer bemalten Vale ein kriegerischer Ausmarsch vorgeführt, eine Komposition aus seltsam bizarren Elementen! Und doch wäre es durchaus verkehrt, das Schemenhafte des Bildes aus mangelndem Können erklären zu wollen, als ob diese Maler nicht gewußt hätten, daß Menschen aus Fleisch und Blut doch ganz anders aussehen als so. Aber die Welt hat nun die Entdeckung gemacht, daß es hinter der bunten Fülle der Dinge und der gesamten Wirklichkeit noch eine andere große Schönheit gibt, und sie genießt als hohen optischen Reiz den sicheren Zug der feinen weißen Linien, die in gleichen Abständen und peinlich parallel über die dunkeln Körperfilhouetten laufen, die Perlenstickerei der Säume, die Kurven der Pferdemähne, die sich so gleichmäßig biegen wie im Kornfeld die Ähren unter dem Wind. Und angesichts des Zaubers, der im streng Formelhaften der Zeichnung liegt, tritt das Interesse am Gegenstand als solchem ganz zurück. Die Szene wird zum Ornament. Für den Künstler ist das formale Problem viel wichtiger als das Erfallen und getreue Reproduzieren des Objekts.

Schon diese spätmykenische Kunst ist so weit gegangen, daß sie die natürlichen Gebilde und Lebewelen vollkommen desorganisiert und aufgelöst hat. Die Purpurschnecke, ein beliebtes Motiv, das auf älteren Vasen sehr oft in ganz naturgetreuer Abbildung begegnet, entfernt sich mehr und mehr von der Wirklichkeit, bis aus der Muschel eine spindelförmige, schließlich eine rein lineare pfropfenzieherähnliche Figur geworden ist. Wer nicht die ganze Stufenleiter überblickt, wird die natürliche Ausgangsform schwerlich erraten, das Grundmotiv ist in der Abbreviatur fast ganz verwischt. Am genauesten läßt lich die fortschreitende Entmaterialisierung verfolgen bei Darstellungen aus der Pflanzenwelt. Während die kretische Blütezeit nicht nur auf Bildern mit landschaftlicher Szenerie, sondern oft auch im rein schmückenden Ornament die Gewächle in leicht stilisierter Daseinsform wiedergibt, entzieht die jüngere Malerei dem vegetabilischen Dekor mit Absicht jenen Sast, der aus der Pflanze ein Lebewesen macht, ein Geschöpf, das wächst und sich wandelt. wie sie auf der Wiese stehen, sind es längst nicht mehr. Die Blütenblätter gehen in gerollte Spiralen aus, das Bündel der Staubfäden wird wie mit dem Zirkel konstruiert. Die Geschichte der Lilienblüte verläuft so, daß am Anfang die flott gemalte Blume in der vollen Pracht ihrer natürlichen Bildung steht, am Ende ein lineares Muster aus ineinandergesteckten immer kleiner werdenden Spitzwinkeln.

Begünstigt wurde diese Abkehr von der Realität und die Entartung alles Materiellen durch die wachsende Freude an der ordnenden Disziplin im bildnerischen Schaffen. Der Geschmack hat sich gewandelt, den unbedenklich hingestreuten Reichtum findet das Auge nicht mehr schön. In das ungestüme Sprudeln und Plaudern kommt allmählich Maß und Zucht. Jene zwanglose Dekoration wird beileitegedrängt durch ein sorgfältiges, pedantisches und einem Auge, das an prickelnde Reize gewöhnt ist, recht langweiliges Gliedern und Abteilen. Allein so ungelenk auch diese ältesten Zeugnisse einer gebundenen Kunst noch sein mögen: man spürt und respektiert den Drang nach Klarheit und Ruhe im Bild. Die Ansätze zu diesem gemessenen Komponieren zeigen sich nun in umfangreichen figürlichen Darstellungen überall. Auf der Kriegervale aus Mykene (Fig. 9) zieht sich um den Gefäßbauch ein breiter Streifen mit schreitenden Figuren, die in einem Zuge angeordnet sind, in Einerkolonne wird abmarschiert, im gleichen Schritt und Tritt. Und alle haben die Lanze, an welcher der Brotlack hängt, gleich geschultert, tragen dieselbe Uniform – das ganze Bild hat etwas vom berüchtigten Drill. Der moderne Beschauer lächelt, allein man möge nun einmal weglehen über die Unzulänglichkeiten eines noch unfreien Schaffens und sich fragen, was dieser Maler mit seinem kindlichen Gänsemarsch eigentlich will? Der Rhythmus als solcher freilich ist nicht erst eine Entdeckung dieser Spätzeit. Schon die Wandgemälde der kretischen Paläste lassen ausgedehnte Prozessionen in fejerlicher Reihung vorüberziehen, auf den sogenannten Palaststilvasen folgen sich dieselben prächtigen Muster in geregelten Intervallen und in schablonenhaster Wiederholung. Allein jetzt dröhnt uns der Gleichklang der Form mit einer fast schwerfälligen Wucht entgegen, ruckweise und hart wie das metallene Ticken der Uhr. Ein so launisch komponiertes Bild, wie der erregt dahinstürmende Schnitterzug auf jenem Reliefgefäß, mit seinem Gewimmel zappelnder Leiber und Gliedmaßen, wäre in dieser erstarrenden Umgebung schlechterdings undenkbar. Der Sinn für das naiv hastige Schildern ist verlorengegangen, und gerade in der dürrsten Monotonie meint man das Geheimnis rhythmischen Wohllauts am reinsten und unverfälscht zu finden.

Diese Tendenzen erringen sich in der spätmykenischen Kunst immer größere Bedeutung und schließlich die Alleinherrschaft. Auf der Kriegervase wird durch Hinzufügung eines klagenden Weibes noch ein gewilses Gefühlsmoment in die Darstellung gebracht und der Hinweis auf eine bestimmte Situation. Bei der bemalten Grabstele aus Mykene mit einem ganz ähnlichen Zug von Gewaffneten fällt auch dieses fort, doch wird hier nun auch in der Anordnung der Farben jene rhythmische Regelmäßigkeit angestrebt, die rein dekorativ zu verstehen ist, als ein optisch angenehmer Wechsel von verschieden bunten Flecken. Und mit dem Umlichgreifen von Stilliserung und Gliederung wächst das Verständnis für das Struktive. In der Vasenmalerei beginnt die Dekoration dem Bau des Gefäßes Rechnung zu tragen. Die wuchernde naturalistische Ornamentik wird beschränkt auf einzelne Teile des Vasenkörpers, gleichsam gebändigt und gebunden. Immer größere Partien werden rein linear verziert, mit Strichen und Streifen von verschiedener Dicke. Die einfachen horizontalen Firnisringe um Hals und Fuß oder andere Einziehungen des Gefäßprofils haben den Zweck, diese konstruktiv wichtigen Stellen zu umschnüren, sie erhöhen den Eindruck der Festigkeit.

Man könnte leicht versucht sein zu glauben, es sei dieser Kunst Gelegenheit gegeben worden, sich völlig auszusprechen, und die Entwicklung müsse ihren natürlichen Abschluß gefunden haben im starren System des geometrischen Stils, der in Griechenland um die Jahrtausendwende bereits überall sich durchgesetzt hat. Indessen sind die Ergebnisse der Forschung der Annahme eines so geradlinigen und einfachen Verlaufs nicht günstig, ein kontinuierlicher Zusammenhang läßt sich nicht erweisen. Und so erklärt man sich den Wechsel der Formensprache vielmehr aus einem gewaltsamen Bruch der Entwicklung. Schon der üppigen Luxuskunst des kretischen Herrenzeitalters sei durch Eingriff von außen her, durch seindliche Invasion und die so hervorgerusenen Katastrophen, der Lebensnerv vorzeitig durchschnitten, der endgültige Umschlag aber sei durch die dorische Wanderung bewirkt worden. Die geometrische Kunst hätten die von Norden vordringenden Stämme als sertiges Produkt aus ihrer Heimat mitgebracht, und die zahlreichen Reminis-

zenzen an das Vergangene, die in den nachmykenischen Stilgattungen immer wieder an die Oberfläche steigen, wären als Restbestände der überwundenen Formenwelt anzusprechen, welche die siegreiche neue Kultur aufgehoben und Ohne Frage haben die politischen Ereignisse der großen sich einverleibt. Völkerwanderung, die in mehreren Wellen die griechischen Länder und Inseln überflutete, die ethnologischen Verschiebungen das Bild der Kunst von Grund aus verändert, und gewiß ist der stählerne Einschlag im Formenbestand der geometrischen Periode ein Element europäisch-nordischen Ursprungs. Aber der Verschmelzungsprozeß, der vorhandenes Gut mit dem Import aus der Fremde mischte, war doch eben nur auf einem Boden möglich, der für die Aufnahme der neuen Einflüsse bereit und für ihre Eigenart empfänglich war. Nun ist schlechterdings nicht zu verkennen, daß ein Wandel des kretisch-mykenischen Stils in der Richtung auf den geometrischen hin sich vollzogen haben würde auch ohne den entscheidenden äußeren Anstoß. Das ganze Verhalten dieser Kunst in ihren späteren Phasen weist darauf hin, um es kurz zusammenzufassen: die überhandnehmende Vorliebe für alles Vereinfachte und Abgekürzte, die fortschreitende Entstellung der natürlichen Formen, ihre ornamentale Stilisierung, schematische Wiederholung und Verwertung zu rein dekorativen Zwecken.

Nicht allerorten freilich liegen die Übergänge so klar zutage wie in der Geschichte der Keramik, deren Produkte noch massenhaft erhalten und von der Zeit kaum verändert worden sind. Mit der monumentalen Malerei find wir weit weniger gut 'daran; eine größere Strecke des Entwicklungsganges ist uns unbekannt, besonders die Anfänge liegen noch völlig im Dunkel. Und doch deuten auch hier feste Fundtatsachen wenigstens im allgemeinen die Richtlinien an. Von den datierbaren Resten der Wandgemälde verraten die frühen Proben (Miniaturfresken von Knossos, Fischfries von Phylakopi u. a.) die frische Beobachtung eines wagemutigen Naturalismus, zeigen eine bunte Szenerie, oft im schillernden Farbenschmuck der Wirklichkeit, und ihr Vorrat an figürlichen Motiven ist um besondere Lösungen nicht verlegen, es geht lebendig und temperamentvoll zu. Gegen so berückenden Reichtum kommt die jüngere Stufe, die uns neben Wandbildern der Paläste auch die Malereien des Sarkophags von Hagia Triada vertreten, allerdings nicht auf, nur in ornamentalen Einzelheiten weiß sie einige Abwechslung zu bringen. Allein bei dem zunehmenden Stillwerden des Betriebes läßt sich um so vernehm= licher der nahende Schritt des Neuen hören, und jene Auffalfung, welche das Erlahmen des Interesses am Gegenständlichen mit einem empordrängenden Vorstellungsleben und dem Einzug der abstrahierenden Idee im bildnerischen Schaffen in Verbindung bringen will, ist doch wohl auf dem richtigen Wege. Als Rückschritt wird einen derartigen Prozeß nur bezeichnen, wer die vornehmste Aufgabe der Kunst in einer Nachahmung der Natur erblicken möchte.

So wird daran festzuhalten sein: der Verlauf der Kunstgeschichte in dieser Frühzeit stellt, unbeschadet mancher Schwankungen, in seinen großen Zügen doch eine organische Entwicklung dar. Nicht unvermittelt tritt der Umschwung ein, der Schematismus der geometrischen Epoche hat seine Vorzeichen in den Alterserscheinungen der kretisch-mykenischen Kunst. Aus eigenem Antrieb hat sie letzten Endes jene Elemente, die gegen eine strenge Stillserung sich sträubten, ausgeschieden und fortgeräumt. Man mag das immerhin Verknöcherung nennen, der Ausdruck erscheint gar nicht schlecht gewählt: wie durch ein Ablagern und Erhärten der Substanz allmählich erst der Knochen sich bildet, so bekommt das Formensystem der bildenden Kunst in langsamem Werden sein festes Skelett.

Zweiter Abschnitt.

Die archailche Kunst.

S läßt sich nicht leugnen, daß mit dem Verschwinden jener leben= sprühenden und freudigen Kunst des mykenischen Zeitalters die Welt 🗸 um vieles nüchterner und leerer geworden ist. Das Land, das bisher wimmelte von interessanten und lebhast bewegten Gestalten, ist jetzt wie ausgestorben. Das heitere, phantasievolle Treiben einer unermüdlichen Jugendkraft ist verrauscht und verliegt. Die Dinge haben Farbe und Glanz verloren. Der Formenfülle, dem Bilderreichtum der Vorzeit steht fürs erste eine große Armut und Dürstigkeit gegenüber. Und vielleicht ist nicht zuviel gesagt mit der Behauptung, daß es eine anspruchslosere Kunst als diejenige des griechischen Mittelalters im zehnten bis achten Jahrhundert v. Chr. kaum je gegeben hat. Der Vorrat von Elementen, womit jetzt die Dekoration bestritten wird, ist überaus beschränkt und karg und steht an Mannigfaltigkeit der Ausdrücke weit hinter dem üppigen minoischen Formenschatz zurück. Es ist erstaunlich, mit wie Wenigem man sich jetzt zufrieden gibt. Schablonenmäßig wird Gleiches an Gleiches gereiht, in monotoner Folge wiederholen sich die= selben Formeln und schematischen Typen. Es ist, als habe ein dumpfes Brüten die vordem so muntere Schaffenskraft der Kunst gelähmt, sie ist verlegen und bedenklich geworden und getraut sich nicht mehr hinaus auf das freie Feld, wo Raum für kühnes Wagen und ungehemmte Betätigung ist. Beinahe ängstlich hält sie sich zurück, zieht ihre Zirkel und probt ihr Können im allerengsten Kreife.

Und doch ist diese Zeit nichts weniger als unfruchtbar gewesen, und es ist schwer verständlich, wie man sie als die dunkelste Periode der griechischen Kunstgeschichte und gar als Tiesstand bezeichnen kann. Zunächst ist es nicht richtig, daß nach dem Ableben des mykenischen Stils das Kunstschaffen auf eine längst
überwundene primitive Stuse zurückgesunken sei. Der Prozeß wird gern so dargestellt, als hätten die Prinzipien einer entlegenen Vorzeit, die während der Herrschaft des Kretisch-Mykenischen unterdrückt und überwältigt, als Unterströmung kaum merklich sortgewirkt, erneute Geltung gewonnen, das geo-

metrische Dekorationssystem knüpse an die Gewohnheiten des Neolithikums an. In Wirklichkeit ist die Verwandtschaft zwischen vor- und nachmykenischem Stil eine scheinbare, und die Ähnlichkeit von einer ganz äußerlichen und oberflächlichen Art. Nur wer das roh Materielle der Formelemente ins Auge faßt, wird Anklänge und Beziehungen feststellen können, ein Wiederaufleben außer Kurs geratener Werte. In der dekorativen Kleinkunst herrscht nun wieder die Vorliebe für eine rein lineare Verzierung, und lie arbeitet zum Teil mit Motiven einfachster Natur, wie sie die Frühkunst eines jeden Volkes sich zurechtgemacht hat, so auch die vormykenische der Mittelmeerländer im dritten vorchriftlichen Jahrtausend. Allein sowohl in der Anordnung und Gruppierung dieser Elemente, in der Synthese, als auch im Charakter der Ausführung zeigt sich ein gewaltiger Unterschied zwischen prähistorischer und geometrischer Kunst. Der griechische «geometrische» Stil schafft mit einer raffinierten Überlegung und zugleich mit einer wunderbaren Selbstzucht und Energie. Gewiß stoßen wir gerade in dieser Periode sehr oft auf verrohte und stumpfe Leistungen, und für manche Lokalidiome, die sich nun ans Licht stellen, trifft die Bezeichnung «Bauernkunst» unbedingt zu. Man sollte aber den neuen Stil da aufsuchen, wo ein frisches und starkes Wollen einen präzisen Ausdruck findet: in Attika und auf den Inseln haben die Tendenzen der geometrischen Kunst eine Formensprache zum Reifen gebracht, die von seltener Eleganz der Linien und von einer kristallenen Klarheit ist. Wer sich Schlichtheit und beschränktes Maß des Ausdrucks als primitives und unentwickeltes Können auslegt, wird den tiefinnerlichen Adel und die große Schönheit dieser Kunst nie verstehen, aber so viel ist gewiß, daß das System dieses geometrischen Stils nur als das Produkt einer langen Entwicklung, einer bewußt herbeigeführten und erzwungenen Reinigung und Klärung aufzufallen ilt.

Man wird ferner diese Periode, welche die naive Bildnerei der Frühzeit überleitet in die strenge und formensichere Kunst der geschichtlich hellen Zeit, richtig einschätzen, wenn man sie als Durchgangsstadium bewertet, in ihr bereiten sich die kommenden großen Taten vor. Mag immer diese eigentümlich leblose Kunst des starren und gleichsam gestrorenen Lineaments als langweilig und unendlich ernüchternd empfunden werden: das angestrengte und peinliche Sichbesinnen auf die Vorbedingungen dekorativer Wirkung hat die Grundlagen geschaffen für jene erstaunliche Sicherheit im Konstruieren von Bildwerken, in welcher die griechische Kunst unerreicht geblieben ist. Ohne diese primitiven Rechenexempel des Archaismus wäre sie kaum zu ihrer unbedingten Herrschaft über alle Form gelangt. In den Anfängen schon ist die weitere Entwicklung im Keime beschlossen. Das Beispiel der Puppe wird einem nahegelegt, deren harte, knappe und starre Hülle die ganze schlummernde Farbenpracht des Falters birgt. Allein hier trifft nun doch der Vergleich nicht zu.

Die Entwicklung der Griechenkunst während der archaischen Periode ist alles eher als eine selbständige gewesen, nicht allein und in stolzer Unabhängigkeit hat sie sich zu ihrer klassischen Höhe emporgearbeitet. Es ist wohl eine Zeit gekommen, wo sie nicht nur allem Fremden den Zutritt gewehrt, sondern über die Grenzen der griechischen Welt hinaus sehr stark bestimmend und vorbildlich gewirkt hat. Aber beim Aufstieg ließ sie sich führen. Besonders im siebenten Jahrhundert dringt orientalischer Einfluß durch alle Poren Phönizien und seine Hinterländer, und andererseits Ägypten haben die Ausgestaltung der hellenischen Kunst lebhaft beeinflußt. Und es ist nicht nur Einzelnes gewesen, was das junge Griechentum dem längst fertigen Formenund Bilderschatz seiner Nachbarn als nutzbare Werte entnahm: ornamentale Details, wie die starren vegetabilischen Muster, oder neue figürliche Typen, die Fabelwesen und Tiere des Orients, die rasch eine weite Verbreitung fanden. Die entscheidenden Anregungen, welche hier ein völlig Neues in die Wege leiten, find viel allgemeinerer Natur. Die gemessene repräsentative Feierlichkeit, die würdevolle Grandezza des Orients, seine breite und umständliche Art: die Wucht dieser Eindrücke zwingt dem Hellenentum eine veränderte Haltung auf. Es dürfte zunächst merkwürdig erscheinen, daß diese Einslüsse so spät Die Berührung mit dem Orient ist freilich seit dem Beginn der Kolonifation und dem Ausbau des Handels eine sehr viel lebhaftere geworden. Aber schon das minoische Zeitalter kannte ja doch diese fremdartige Monumentalität der ägyptischen Kunst: es verstand sie nicht und ahmte sie nicht nach. Spät und langsam ist das Griechentum diesen Begriffen zugänglich und für die Schönheit des Grandiosen reif geworden. Dann aber vollzieht lich auch eine so weitgehende Angleichung, daß Fremdes und Eigenes oft gar nicht leicht zu scheiden ist: die Frische und klare Sinnlichkeit des Griechen hat sich dem getragenen Ernst des Ostens aufs innigste vermählt.

So sehr deckt sich das junge Wollen dieser archaischen Kunst mit den gefestigten orientalischen Stilprinzipien, daß trotz dem beständigen Ausnehmen und Verarbeiten fremden Gutes das halbe Jahrtausend von der dorischen Wanderung bis zur Zeit der Perserkriege eine der konsequentesten Entwickslungen darstellt, welche die Geschichte kennt. Hier erinnert der Verlauf tatsächlich an die gesetzmäßigen Metamorphosen einer Pflanze, die sich allmählich aber unaufhaltsam zu immer völligerer Bildung entfaltet. Schritt für Schritt vollzieht sich das Wachstum, mit einer wunderbaren Folgerichtigkeit, und man spürt das ununterbrochene Wandern und Weitersickern der treibenden Säste. Es empsiehlt sich daher, die archaische Kunst im weitesten Umfang — bis zu dem Augenblick, wo sich dann neue und eigenartige Vorstellungen zum Teil mit großer Hestigkeit in das griechische Kunstleben eindrängen und es gründlich umgestalten — als eine große Einheit zu fassen. Und es dürste auch in der Tat kaum möglich sein, innerhalb dieser ausgedehnten Zeitspanne

Einschnitte wesentlicher Art oder ein jähes und willkürliches Umspringen der Tendenzen nachzuweisen. Freilich ist es ein weiter Weg, den die Kunst hier Aber sowohl zur vorhergehenden kretisch-mykenischen, als auch zur nachfolgenden klassischen Periode steht die gesamte archaische Kunst in einem scharfen Gegensatz: dem losen Stil der Frühzeit, und dem freien und bewegten klassischen Stil gegenüber zeichnet sich die archaische Kunst während ihrer ganzen Dauer durch einen Stil der gemessenen und gehaltenen Formen aus, die zunächst starr und steif, später an Härte und Eckigkeit verlieren, aber doch noch eigentlich gebunden find. Die Übergänge vollziehen sich kaum merklich, und in keiner Phase der Entwicklung lockert sich der Zufammenhang. Und was nun den Gehalt betrifft, so bereichert sich das Bild der Kunst in stofflicher und geistiger Hinsicht zusehends und in immer gesteigertem Maße, bis schließlich der reife Archaismus über eine sehr stattliche Fülle und Mannigfaltigkeit verfügt. Aber es ist eine sonderbare Gestaltenwelt, und selbst in Augenblicken lebhastester Ausgelassenheit verleugnet sie es nicht, daß ihre Wurzeln tief im Boden jener alten, dank einer zähen Tradition und ihrer eigenen stählernen Festigkeit noch immer wirksamen «geometri» schen» Stilprinzipien haften.

I. Organisation.

Es ist bereits angedeutet worden, daß das Entstehen der Monumentalkunst in engster Anlehnung an Ägypten und den alten Orient zu den fundamentalen Tatsachen der griechischen Stilgeschichte gehört. Der Tempel und die Statue: gerade die beiden Gebilde, welchen die Griechenkunst in erster Linie ihren großen Ruhm verdankt, gehen auf fremden Impuls zurück. Ungefähr gleichzeitig, im siebenten Jahrhundert - in derselben Periode, in der auch das Kunstgewerbe so entschieden in die «orientalisierende» Bahn einlenkt, was gewiß nicht Zufall ist - treten der selbständige Kultbau sowohl wie das große Rundbild als fertige Gestalten in die Erscheinung. Der Idee und ihrem formalen Ausdruck nach sind diese Dinge dem Griechentum von Haus aus fremd. Das kretisch-mykenische Zeitalter begnügt sich noch mit natürlichen Andachtsstätten oder kleinen kapellenartigen Gelassen in weiterem architektonischem Verband. In den ersten Jahrhunderten nach der dorischen Wanderung aber hätten für bauliche Anlagen großen Maßstabes schon die allgemeinen kulturellen Bedingungen gefehlt. Der älteste uns bekannte Typus des dorischen Tempelbaues in Griechenland und in seinen westlichen Kolonien bedeutet wohl auch die erste Beschäftigung mit dem Problem. Gewiß ist die Disposition der Räume und manche konstruktive Einzelheit im Herrenhaus der Frühzeit vorbereitet. Allein schon der Begriff des Tempels wurde dem Griechen von auswärts zugetragen: Ägypten ist die Heimat der monumentalen Gotteshäuser, und es muß die Offenbarung jener Denkmäler im Pharaonenland gewesen sein, welche analoge Vorstellungen von Gewalt und Macht in der griechischen Baukunst auszulösen berufen war.

Die statuarische Plastik zeigt einen ähnlichen Entwicklungsgang. Nach einem Abbild der Gottheit in überragender Größe, nach Darstellungen der Verstorbenen oder nach Stifterbildnissen in einem den wirklichen Verhältnissen entsprechenden Format hat sich im Kultus der Griechen anscheinend kein Bedürfnis geregt, bis der gesteigerte Verkehr mit den östlichen und südlichen Nachbarreichen das Verständnis für fremde Denkart und Formengebung wecken sollte. Dann hält fast unvermittelt und sieghaft rasch die Statue ihren Einzug in eine Welt, die so lange Zeit nur von bescheidenen Götterbildchen und Votivfigürchen gewußt hat. Nach Zwischengliedern sehen wir uns vergebens um, gleich wird zu Versuchen in bedeutendstem Maße angeletzt. Kolossalbilder Apollos werden aus dem Marmor von Naxos gehauen, von Werken aus anderem Material, aber von ähnlich gewaltigen Ausmessungen berichtet die Überlieferung. Und die frühesten Proben in unserem Denkmälervorrat lassen über die Abstammung keinen Zweifel, der Anschluß an den Kanon der Ägypter ist offenbar und soll sich auch gar nicht verbergen. Neben der weitgehenden Ähnlichkeit von Schema, Proportionen und Bewegungsmotiven erscheinen die Abweichungen zunächst von äußerlicher und untergeordneter Art. Die völlige Nacktheit des Mannes freilich ist neu und kühn, und in der Wiedergabe des natürlichen Haarwuchses meldet sich die andere Volkssitte: allein der statuarische Typus als solcher wurzelt fest im Boden der ägyptischen Kunst, und nun bekommt er bei den Griechen auch eine gleichartige Verwendung in Grabkult und Gottesdienst. Natürlich trugen die hellenischen Niederlassungen im Nildelta in besonderem Maße zur Vermittlung bei, Naukratis, auch die Insel Rhodos, die dem ägyptischen Einfluß weit die Arme öffnete, haben uns Belege für eine stark betonte Anpassung geliefert. Es ist die hohe Feierlichkeit der gesammelten Haltung, was dem empfänglichen Sinn des Griechen Eindruck macht und ihn zu verwandten Bildungen anregt. Im weiteren Verlauf werden auch technische Errungenschaften der Ägypter erprobt und übernommen, so der Hohlguß, der die Herstellung größerer Erzfiguren überhaupt erst möglich machte. Daneben tritt neuerdings die Bedeutung der asiatischen, besonders der lyrischen Kunst für die Entwicklung der ostgriechischen Plastik in immer helleres Licht.

Woran liegt es nun, daß diesen starken ausländischen Einstüssen zum Trotz der ältere Archaismus durchaus den Eindruck des Urwüchsigen und Ursprünglichen macht? Schon die ersten, noch schwerfälligen Stilproben sind von einem Geist erzeugt, der in herrischer Selbstlicherheit die fremde Form

meistert und seinem Willen unterwirft. Der Charakter der griechischen Rasse erzwingt sich Gehör: ein Drang nach Klarheit und die große Frische einer stets wachen Energie. Sobald die Aufgabe gestellt ist, tritt sie mit raschem Schritt heran, erfaßt die Zügel und hält sie straff in krastgestählten Händen.

1. Festigung.

Das eigenartige Bausystem des dorischen Stils, wie es die ältesten Tempel in Griechenland (Fig. 10), Sizilien und Unteritalien uns vor Augen führen, hat bis ans Ende des Altertums keine prinzipielle Änderung erfahren. Es gibt in der gesamten Weltgeschichte der bildenden Kunst kaum ein zweites Beispiel für ein so unentwegtes und beinahe halsstarriges Festhalten an einer im ersten Ansturm eroberten Norm. Wohl zollt im Verlauf der jahr= hundertelangen Entwicklung auch die Architektur des dorischen Tempels dem neuen Stilwollen seinen Tribut, die Verhältnisse des Baukörpers und seiner Glieder, auch die schmückenden Elemente sind in fortwährendem Fluß und halten mit dem allgemeinen Wandel des Formenideals gleichen Schritt. Niemals kommt hier die Bewegung zum Stillstand. Allein das eigentliche Gerüft wird vom Wechsel der Zeiten nicht berührt und bleibt wie ein Fels in strömenden Wellen stehen. Man kann diese Tatsache sehr verschieden beurteilen, rätselhaft erscheint sie auf jeden Fall. Entweder betrachtet man das denkbar schlichte Gefüge aus lauter lot- und wagerechten Stücken als eine verhältnismäßig primitive Lölung, als Übertragung des älteren Holz- und Lehmbausystems in ein dauerhafteres Material, dann wird man nicht genug sich wundern können über die zähe Macht naiver Baugedanken, die allem Geletz der Entwicklung zum Trotz und inmitten gewaltigster Umwälzungen lich behaupten. Oder aber die durchlichtige Klarheit des Ganzen wird als das Ergebnis einer streng logischen Konstruktion verstanden, welche das Wirken von Last und Stütze in Formeln von so elementarer Einfachheit zwingt: ein geniales Zeugnis mathematischen Denkens, dessen frühe Vollendung um so mehr in Erstaunen setzen muß, als die Baukunst der Ägypter weit entfernt ist von dieser unbeirrbar scharfen Konsequenz. Hier handelt es lich um die ganz lelbständige Schöpfung griechischen Geistes. Aber im Grunde find beide Auffassungen berechtigt, sie schließen einander nicht aus.

Von der zunächst bestechenden Idee, daß die Struktur des dorischen Tempels gleichsam die restlose Versteinerung des älteren Holzbaues sei, scheint man heute wieder mehr abzukommen. Mit Recht. Wohl verwenden gerade hochaltertümliche Werke, wie das Heraion von Olympia oder der Apollontempel zu Thermos, neben dem Stein die in der Vorzeit allgemein gesbräuchlichen Baumaterialien, Holz und gebrannte Erde, in großem Umfang. Und auch beim reinen Steintempel kommen Dinge vor, die nur als die

Erinnerung an abgestorbene Formen zu verstehen sind: die hohe Orthostatenschicht der Zellawand ahmt den massiven Steinsockel der Lehmmauern nach, und deren durch Holzverschalung verdickte freie Stirnenden haben zweifellos die charakteristische Gestalt der Anten bedingt. Das Profil der Türleibungen geht auf das Vorbild hölzernen Rahmenwerkes zurück, die Säulenkannelierung auf dasjenige des senkrecht bearbeiteten Baumstammes. Auch der obere Abschluß des Baues hat keine bloß zufällige Ähnlichkeit mit Gebälk und Satteldach der verbreitetsten Wohnhaustypen. Und doch ist es unmöglich, alle technischen Besonderheiten des entwickelten dorischen Baustils aus überwundenen Bräuchen primitiver Vorstufen oder aus der Nachahmung einfacher Profanarchitektur abzuleiten. Schon die beliebte Erklärung der Triglyphen und Metopen, welche in den ersteren die geschlitzten Balkenköpfe der horizontalen Decke sehen möchte, in den letzteren einen Plattenverschluß der Zwischenlücken, hält einer genaueren Prüfung nicht stand, vielmehr lassen neue Funde die Herkunft dieser rhythmischen Streifengliederung aus ganz anderer Quelle vermuten. Vor allem aber dürften gegen die direkte Übersetzung der hölzernen Hütte in den massiven Steintempel seine gleich anfangs so wuchtig schweren, gedrungenen und kolossalen Formen sprechen. Die sind von vornherein in Stein empfunden und gedacht, und überhaupt in diesem Stoff nur Das Gemeinsame des struktiven Prinzips beruht mehr auf einer bestimmten Vorstellung dessen, was für die solide Haltbarkeit eines Bauwerkes im allgemeinen unerläßlich ist: daß es streng nach der Regel geschichtet sein muß, gehörig unterstützt durch vertikale Träger, unlösbar verschränkt und verzahnt in allen seinen Teilen.

Keine andere Architektur ist so ehrlich, keine gibt mit so rückhaltloser Offenheit das ganze Geheimnis ihrer Kraft dem kritisch prüfenden Auge preis. Es soll sich von der riegelfesten Art des Aufbaues überzeugen lassen, von diesem einen Gedanken wird der gesamte Formenapparat beherrscht. So ist denn schon die charakteristische Gestalt der Säule ein Wunder klaren Zweckausdruckes. Wie der massige runde Schaft die vereinte Energie seiner Kanneluren dem Druck von oben mit voller Wucht entgegentreibt, wie er anschwillt und vor seiner Endigung sich zusammenschnüren läßt, wie das Kapitell unter seiner Last auseinandergetrieben wird und bauchig sich krümmt – das zeugt von einer ungemeinen Empfindlichkeit des tektonischen Gewillens und von einem Ernst, der sich der Schwere der Aufgabe in jedem Augenblick bewußt bleibt. Keine unnütze ornamentale Zutat darf das Interesse ablenken von den führenden Linien, vollkommen nacht und schmucklos spannt sich der Riesenstrang des Architravs über die Säulenköpfe hin. Hier und an den Stützen selbst wird nicht einmal die Farbe zugelassen, die andere Partien des Tempels reichlich überströmt, es ist, als halte an dieser Stelle die Verzierung den Atem an, damit das Wirken der entscheidenden

Funktionen in strenger Reinheit zur Geltung komme. Wo aber sonst Dekoration angebracht wird, ist alles abgestreist, was irgend an naturalistische Motive erinnern würde, und dieser abstrakten Formenwelt gegenüber erscheint die Pflanzensäule der Ägypter als Spielerei. Jede noch so unscheinbare Einzelheit ist dem Wesen des Materiales angepaßt, und schon die Technik der Baukunst verrät einen Sinn für das Steingemäße, das so sein entwickelt kaum anderswo anzutreffen ist. In der Tat wird man nach einem Fugenschluß von solcher Stärke und zäher Dichtigkeit, wie ihn die Quaderwand des Tempels, das Polygonalwerk der Stützmauern in der archaischen Periode zeigen, weit und breit vergebens Umschau halten.

Das Bedürfnis nach Sicherung spricht nun aus allem Kunsterzeugnis dieser Zeit, offenbart sich auch im bescheidensten Gegenstand der Kleinkunst. Dem Gleichgewicht des Vasenkörpers und den organischen Zusammenhängen seiner Teile gilt die erste Sorge des Töpfers. Die Stand- und Hebevorrichtungen des Metallgerätes werden vorbildlich auch für die zerbrechliche Tonware, und man liebt es, die Eigentümlichkeiten der Toreutik auf die keramischen Formen zu übertragen: die Lötringe, die Hals und Schulter, Bauch und Fuß des Bronzegeschirres zusammenschweißen, die Nietköpfe werden plastisch in Ton nachgemacht, und schon der Metallschimmer der Firnisglasur erinnert an die harte Substanz der Blechwandung. Vor allem sieht man auf einen festen Stand, der Fuß weitet sich zu umfangreicher Platte oder er ballt sich zu einem wuchtigen Glied von beträchtlicher Masse, welches das Gefäß vor dem Umfallen zu bewahren vermag. Meist sind die Teile scharf voneinander abgeletzt, man duldet keine Verschwommenheit. Ob die Henkel als stämmige Griffe von rundem Querschnitt gestaltet sind, oder breit und dünn, in Nachahmung metallener Streifen: die Ansatzstelle wird stets deutlich markiert, bisweilen durch ein gemaltes Stabornament besonders hervorgehoben. In der älteren Zeit überwiegen die gedrungenen, unterletzten Formen, der Hals und der Schaft find kurz und dick, die Lippe eine wulftige Rundung, der Gefäßbauch ladet mächtig aus, und die betonten Breitendimensionen geben dem Ganzen leicht ein schwerfälliges, fast plumpes Aussehen. Dafür sitzt aber alles zäh und unverrückbar in den Fugen, und auch das allmähliche Schlankerwerden des Formates schwächt den Charakter dieser tektonischen Festigkeit nicht ab. Denn schon in der Anlage des Dekors finden wir die Idee des Aufbaues mit wundervoll schlichter Klarheit ausgedrückt. In einem Strahlenkorb hochgerichteter Zacken sitzt das Gefäßrund, wie die Blume im Aus umlaufenden Ringen und Streifen schichtet die Wandung sich auf, und wenn etwa ein Schachbrettmuster zur Verzierung dient, so gemahnt die saubere Zeichnung an die exakte Fügung einer Quadermauer. Flechtband, das in jüngeren Stilarten durch immer reicher verschlungene Ornamentsvsteme ersetzt wird, schnürt den Körper fest zusammen, in anderen Fällen hüllt ihn ein ganzes Netz von diagonal gekreuzten Linien oder ein fester Schuppenpanzer ein. Mit großer Kraft wird das Gebilde in deutlich begrenzte Formen gedrängt. Auch der figürliche Bildschmuck muß solcher Absicht dienen, es ist nicht bedeutungslos, daß das Motiv des Reigentanzes, der die Wölbung kreisend umzieht, in allen Phasen der archaischen Vasen-malerei immer wiederkehrt.

Zur statuarischen Plastik dieser Kunst, zu ihrer Menschendarstellung überhaupt, wird man nur ein richtiges Verhältnis gewinnen, wenn man ihrem energischen Ringen um die innere Festigkeit der Figur die gebührende Beachtung schenkt. Der ältere Archaismus verlangt den sicheren Stand auf voller Sohle und mit straff durchgedrücktem Knie. Der Fuß wird stets als ein Organ von ganz besonderer Wichtigkeit empfunden, und es ist eine naive Lölung, aber ungemein bezeichnend für dielen Deutlichkeitsdrang, wenn bei langgewandeten Gestalten der Saum der Vorderseite beschnitten wird, damit wenigstens die Zehen oder die Spitzen der Schuhe sich dem Beschauer zeigen Mit einer fast übertriebenen Schärfe werden, in der plastischen Modellierung wie in den graphischen Künsten, jene Stellen herauspräpariert, wo sich die Teile ineinanderhaken, Handgelenk und Ellbogen, Kniescheibe und Knöchel erfahren eine äußerst gewissenhafte Wiedergabe. Auch bei sonst geringer Bewegung der Oberfläche muß doch die Struktur des Leibes zum Vorschein kommen, die Linien von Brustkorb und Bauchmuskulatur werden mit scharfer Spitze in den Stein geritzt. Die Malerei beginnt schon früh mit einer detaillierten Innenzeichnung, und am Ausgang der Epoche finden wir dann auf rotfigurigen Vasen den Rumpf in einer Weise zergliedert, als lei er aller natürlichen Hüllen beraubt. Im allgemeinen will es die Regel, daß die einzelnen Körperformen klar und ohne Umschweife sich voneinander abheben, genau so wie in der Architektur, in der Gefäßbildnerei. Das Resultat ist der Eindruck eines gut verschweißten und gedichteten Gefüges. Schon daß in der Haltung der Ruhe die Hände gern zur Faust geschlossen werden, ist ein Beweis für dies entschiedene Sammeln und Zusammenhalten der latenten Kräfte.

Der Apollontypus, wie man das statuarische Männerbild dieser Kunststufe zu nennen liebt (Fig. 11), ist dem Kanon der Ägypter angeglichen, und doch bezeugen schon die ersten Versuche auf griechischem Boden einen völlig anderen Geist. Neben diesen Figuren wirken die ägyptischen leicht gedunsen, ja schwammig, und eine Fettschicht verdeckt dem Auge das Gestell. Hier dagegen ist alles Sehne, Muskel, Nerv. Die ältesten Exemplare sind noch vierschrötig und sehr allgemein gesormt. Die Arme wie mit dem Leib verwachsen, ein kleiner Durchstrich nur scheidet Ellbogen und Hüste, die Beine bis zum Knie herab geschlossen, die Figur umrissen von wuchtig simpler Kontur, das Ganze eine kompakte Masse. Allmählich lösen die Glieder sich vom

Stock, die Arme trennen sich in ihrer ganzen Länge bereits vom Körper, werden gerundet und besser modelliert, die Oberschenkel gehen auseinander. Der Thorax ist über den Hüften eingezogen und verliert die ursprüngliche Walzenform, wie die Brust ihre brettartige Flachheit, indem sie sich hebt und wölbt. Beim Apoll von Tenea balanciert der kräftige Körper mit einer erstaunlichen Elastizität. Es liegt dies an der zielbewußten Sicherheit, womit hier auf ein Konsolidieren der Erscheinung hingearbeitet wird: keine Form ist betont, die nicht organisch wichtig wäre, und keine organisch wichtige ist übersehen. An lokalen Unterschieden, zum Teil sehr augenfälligen, fehlt es nicht, es gibt ein schlankes Körperideal von einer trockenen Eleganz, und daneben ein gedrungenes und schweres: bei den Zwillingsstatuen aus Delphi erreicht die Bildung der Extremitäten eine fast abnorme Gemeinsam aber ist allen Vertretern dieser Denkmälerklasse die unbedingte Klarheit im Aufbau, die nicht auf tiefgründiger anatomischer Kenntnis beruht, sondern auf der Einsicht in die Notwendigkeiten eines natürlichen statischen Verhaltens.

Ein eisernes Geschlecht hat jene «schwankenden Gestalten» der kretischmykenischen Kunst mit ihren skelettlosen Leibern, ihren lockeren Gelenken, ihren vagen und fahrigen Bewegungen verdrängt und erletzt. Man stelle neben den «Trichterträger» aus dem Palast von Knossos (Fig. 8), dessen schlauchartig bieglamer Rumpf unter dem Gewicht der schlanken Vase einzuknicken droht, den Kalbträger vor der Akropolis. Woher dem Manne die Kraft wohl kommen mag, daß er die Last auf seinen Schultern so stolz und aufrecht trägt? Hier wäre darauf zu achten, wie überall die Massen sich zusammenballen, zäh und klebrig, wie sich das Gewand vom Ellbogen zur Hüfte gleich einer festen Schwimmhaut spannt, wie die Arme so energisch an den Leib sich pressen, daß die Muskeln beinahe platzen. Obwohl der mittlere Teil der Beine weggebrochen ist, empfindet man sehr deutlich das Zwingende im ganzen Bau der Figur, das Geletzmäßige und die straffe Folgerichtigkeit der Zusammenhänge. Und angesichts solcher Erscheinungen von einer stählernen Konsistenz begreift man es denn auch, wie diese Kunst überhaupt auf das Wagnis verfallen konnte, den menschlichen Körper als tektonische Stütze zu verwenden, nicht nur im Kunstgewerbe (Spiegelhalter und ähnliches), sondern als Gebälkträger sogar im monumentalen Bau. Die Karyatide ist eine Schöpfung der reifarchaischen Zeit, Beispiele aus dem sechsten Jahrhundert begegnen uns in Delphi an den Fronten kleiner Schatzhäuser. Es ist das typische Bild der weiblichen Rundfigur in feierlich starrer Haltung, langgewandet und mit hohem zylindrischem Kopfputz, auf welchen der Deckbalken zu liegen kommt. In Stellung und Drapierung entfernen sich diese Figurensäulen nicht im geringsten von der für Freiskulpturen derselben Stilstufe allgemeingültigen Das Standbild des Menschen erscheint hier so tief innerlich gefestigt, daß es selbst diese ungeheure Belastungsprobe mit einer selbstverständlichen Sicherheit besteht.

Hartnäckig und unerbittlich hat die archaische Plastik bis ans Ende festgehalten an ihrem Prinzip der absoluten Frontalität. Es darf nicht geschehen, daß die Körperachse auch nur unmerklich sich zur Seite krümmt, ebenso ist eine Drehung in den Hüften ausgeschlossen, selbst das bescheidenste Wenden des Kopfes oder ein Neigen in schräger Richtung wird nicht erlaubt. Immer stellt sich die Figur mit ihrer vollen Frontbreite zur Schau, der Kopf sitzt auf lotrecht gesteistem Hals, und der Blick geht unbeirrt geradeaus - auch die Augen dürfen niemals seitwärts schweifen. Der Begriff der Frontalität ist nicht gleichbedeutend mit Symmetrie im Sinne einer völligen Responsion der beiden Bildhälften, denn die Bewegungen der Gliedmaßen find an keine Vorschrift gebunden und diejenigen der Arme können unter sich ganz verschieden sein. Nur darf durch die körperliche Funktion die Ruhe des Stammes selbst in keiner Weise erschüttert werden, und dieser Regel sind alle Typen des aufrechten Stehens wie des Sitzens oder Kniens ausnahmslos unterworfen. Man darf das Frontalitätsgeletz der ägyptischen und der archailch-griechischen Skulptur nicht ohne weiteres identifizieren mit der leblosen Starrheit der primitivsten Kunststufen, und die berühmte Definition von Julius Lange scheint uns daher nicht unbedenklich. Jener Befangenheit der ersten plastischen Versuche hat sich bereits die altkretische Kunst entwunden. indem sie ihren Figürchen bisweilen den Kopf vorbeugt oder zur Seite dreht; mit Recht schließt man aus solchen Zügen auf das Erwachen eines entschiedenen Freiheitsdranges, aber irrig ist es, darin den Beweis für eine isoliert hohe und Späteres überragende Stellung dieser Kunst zu sehen. Nicht aus Unvermögen irgend welcher Art, sondern aus Überlegung und aus freiem Willen verzichtet die archaische Plastik, noch im Stadium ihrer höchsten Vollendung und im Vollbesitz bildnerischen Könnens, auf alle Vorzüge und Reize frei bewegter Haltung und legt ihren Geschöpfen die Fessel dieser beklemmenden Regelmäßigkeit an. Ja noch über die Grenze der Periode hinaus erweist sich die Macht der Frontalität als wirksam: die phidialische Athena Parthenos und andere Kultstatuen der reifen Klassik sind dem Ideal der gemessenen Feierlichkeit anhänglich geblieben, die - sonst auf der ganzen Linie überwunden - im hieratischen Milieu noch immer als das gegebene Sinnbild des Majestätischen und Imposanten empfunden wird. Allein vor dem Anbruch der neuen Zeit ist diese streng versammelte Pose überhaupt die einzig mögliche Form, in welcher der Mensch sich zur bildlichen Wiedergabe stellt.

Daß ein Nichtkönnen keineswegs die Schuld an solcher Gebundenheit trägt, zeigen die gleichzeitigen rundplastischen Bilder von Tieren in ganz momentaner, der Wirklichkeit nahekommender Bewegung. Die Fron-

talität gilt nur für den Menschen und hat ihren tieferen ethilchen Grund: sie ist der sichtbare Ausdruck wohldisziplinierten und zugleich stolzen Benehmens, für das es keine glücklichere Bezeichnung als die der «Haltung» geben dürste. Der ausgesprochen männliche Charakter, welcher der ersten Hälste der archaischen Periode das besondere Gepräge gibt, hat in diesem Bilde der erzwungenen Ruhe und Selbstbeherrschung die würdige Form sich geschaffen. Wenn nun auch die Prosissiguren der Flächenkunst die gleiche steisnackige Härte bewahren, so müßte schon diese Beobachtung warnen vor dem Versuch, die Ruhe des Verzaubertseins aus technischen Unzulänglichkeiten erklären zu wollen. Und daß der markigen Kriegergestalt der Aristionstele gar nichts anderes übrigbleibt, als zwischen den lotrechten Randleisten des überschlanken Pfeilers mit soldatischer Strammheit sich zu strecken, liegt freilich an der Enge des Bildformates: aber gerade daß man dem geläusigsten Grabmaltyp solche Proportionen verleiht, ist bezeichnend für die allgemeine Tendenz zu knapper und gedrängter Art.

Was bei der nackten Figur durch gewillenhafte Betonung des Körperbaues und sorgfältig hergestelltes Gleichgewicht erstrebt wird, soll der Gewandstatue überdies eine denkbar feste Umhüllung geben. Die ältesten Stücke sind in ein enges Futteral von kasten- oder röhrenförmiger Gestalt gesteckt, das den Leib vom Hals bis zu den Füßen einschließt. Der Gürtel um die Hüften bedeutet die einzige plastische Gliederung der Masse, er ist aus starkem Stoff gedacht und oft außerordentlich breit, so daß er dem Thorax Halt zu geben vermag wie ein Korfett. Auch in der älteren Malerei decken lackähnliche Kleiderklumpen den ganzen Körper zu. Noch ist jede Spur von Falten unterdrückt, dafür wird die Gewandfläche reich mit farbiger Musterung durchsponnen. Später werden die Schmuckmotive in bestimmte Bahnen geleitet, die Farbe sammelt sich an Säumen und Rändern zu breiten Rahmenleisten an und schafft so der Hülle einen markanten und wirkungsvollen Abschluß. Vor allem kommt dem überaus stattlichen vertikalen Mittelstreifen des Chitons eine mehr als nur ornamentale Rolle zu, denn es projiziert gleichsam die Achse der auch unter dem Gewand noch streng frontal empfundenen Figur sichtbar auf die Obersläche. Überall gehorcht der Zug der gliedernden Linien der tektonischen Idee, und wenn nun langsam auch die Fältelung des Stoffes sich einstellt, so müssen für sie dieselben Gesetze Zahllose scharfe Furchen sind in das Hemd der von Cheramyes geweihten Frauenstatue (aus Samos, im Louvre) in ununterbrochen parallelen Strängen eingeschnitten: senkrechte Fasern, welche die Figur der Länge nach durchwachsen, daß sie sich straffhalten und sich recken muß. Man spürt den Willen des Künstlers, das Körpergerüst zur Geltung zu bringen um ieden Preis, auch wenn es selber noch so völlig eingekapselt und dem Auge entzogen bleibt, wie bei diesen säulenartig geschlossenen Rundbildern.

Immer zeigt das Gewand die Neigung, sich dicht an den Leib heranzudrängen, bei Sitzbildern des älteren Typus, wie den milesischen Branchidenstatuen, erscheint er geradezu eingewickelt in seine Tücher, aber auch viel jüngere Beispiele noch verraten im spiraligen Faltenzug des Chitons die gleiche Tendenz. Besteht die Bekleidung aus mehreren Stofflagen, so müssen die einzelnen Schichten gleich Zwiebelblättern übereinanderkleben, so daß nirgends ein lockerer Zwischenraum sich zu bilden vermag. Freihängende Mantelzipfel entfernen sich nur zögernd vom Grundstock der Figur und werden bei stürmischer Bewegung gern um die ausgreifenden Glieder geschlungen. Selbst die Kunst des ausgehenden Archaismus, wie sie uns die Göttin der Berliner Museen (Fig. 12) vertritt, ist in diesem Punkte noch so ängstlich und heikel, daß die losen Enden des Umhanges sich an die Nebenseiten des Thrones schmiegen, als seien sie angefeuchtet und hafteten an seinen Flächen und Kanten fest, auf diese Weise wird schon äußerlich die Verbindung der Figur mit dem Sitz noch besonders betont. Aus der Absicht, die Bildmasse möglichst kompakt zu bewahren, erklärt sich die Abplattung alles Körperlichen, das sonderbar Gepreßte jeder umgebogenen Gewandpartie. Wohl führt die Entwicklung in gerader Linie zu einer immer kräftigeren Durchbildung des Körpers unter der deckenden Hülle, aber sie vollzieht sich auf Kosten der Stofflichkeit des Gewandes, das von seiner plastischen Unterlage gleichlam aufgelogen wird. Oft Ipannt lich das Tuch nur noch als dünne, fast substanzlose Haut über die schwellenden Formen, und gegen Ende des Archaismus mehren sich die Fälle, wo das Vorhandensein einer Bekleidung an manchen Stellen überhaupt nur aus der schmückenden Farbe erschlossen werden kann. Der Leib steht da wie nacht. Ein einigermaßen glaubhaft wirkendes Verhältnis zwischen Körper und Gewand wird nur selten und erst spät erreicht. Das Problem gehört zu den schwierigsten der bildenden Kunst, und man darf darauf hinweisen, daß auch die archaische Architektur gegen Ende erst, im sechsten Jahrhundert, dazu gelangt ist, Zella und Säulenumgang des Tempels zu organischer Einheit zusammenzufügen. Zunächst liegen die Teile lange Zeit nur äußerlich verbunden ineinander. Langsam und mühlam bricht sich die Erkenntnis Bahn, daß ohne gesetzmäßige Entsprechungen und Beziehungen aller Elemente ein wirklich überzeugendes Gesamtbild nicht zu schaffen sei.

2. Verdeutlichung und Klärung.

Es gibt einen Grad von Gewissenhaftigkeit in der bildlichen Wiedergabe der Erscheinungswelt, der vom jeweiligen Stande des Könnens und der künstlerischen Ausdrucksmittel unabhängig ist und selbst bei gesteigertem

Raffinement der technischen Ausführung nicht mehr überboten werden kann. Den Ehrgeiz, das Bild bis in den letzten Winkel zu klären, in all seinen Einzelheiten restlos deutlich zu machen, hat die archaische Kunst während ihrer ganzen Dauer sich bewahrt. Es wechseln die Objekte, die Schulung von Auge und Hand macht im Verlauf dieses halben Jahrtausends Fortschritte von so großer Tragweite, wie in keiner anderen Periode, aber der Drang nach Deutlichkeit bleibt sich zu allen Zeiten gleich. nüchtern sachliche Art, mit welcher der geometrische Stil dem Gegenständlichen zu Leibe geht, ist bezeichnend auch für die folgenden Stufen der Entwicklung. Wie wir dort das Geflecht eines Wagenkorbes oder einer Matratze, Fransen und Muster eines Bahrtuches, die Teile eines Schiffskörpers gezeichnet sehen: lo bis ins Kleinste genau und peinlich treu will noch der gereiste Archaismus die Dinge reproduziert haben. Niemals bleibt der Stift auf halbem Wege stehen, und wenn das Gefüge einer Mauer oder eines Altars in den Gesichtskreis rückt, das Takelwerk eines Seglers, das Zaumzeug eines Reittiers oder die Schirrung eines Gespannes, so kann man sicher sein, daß kein noch so unscheinbares Detail unberücklichtigt bleibt. Immer wird ganze Arbeit getan. Mit welcher gierigen Aufmerklamkeit sammelt der Künstler die zahllosen Schuppen einer Schlangenhaut, den feinsten Flaum des Gesieders selbst in den denkbar engen Rahmen einer Miniatur, wieviel an scharfer Beobachtung wird aufgeboten, um den Launen überreichen Haares bis in die wirrsten Knäuel zu folgen! Das Ornament von Möbeln und Gewandstücken fesselt das Interesse von Anfang bis zu Ende und stets im gleichen Grade. Den technischen Angelegenheiten wird eine ganz besondere Beachtung geschenkt: der Konstruktion einer Waffe, der Anordnung des Gewandes, hier fehlt dann kein Nietkopf und keine Spange. In übertriebener Größe und aufdringlich exakt werden selbst vom Vasenmaler Stecknadeln und Fibeln wiedergegeben - nur um den Beschauer zu überzeugen, daß auch alles mit rechten Dingen zugeht.

Man kommt leicht in Verluchung, angelichts dieser strengen Sachlichkeit von einer Kunst des «Realismus» zu sprechen. Indessen, mit diesem Ausdruck werden gewöhnlich Begriffe verbunden, die gerade auf die archaische Art der Stilisierung keine Anwendung sinden dürsen. Von jener bedingungs-losen Treue gegenüber der Natur, die alle ihre Zufälligkeiten mit in Kaufnimmt und den gesamten Inhalt des Sichtbaren in das Abbild aufzufangen sich bemüht, von sklavischer Abhängigkeit will diese Kunst nichts wissen. Ihren Deutlichkeitstrieb darf man mit dem Streben nach Vollständigkeit nicht verwechseln, denn tatsächlich handelt es sich hier immer nur um eine bewußte Auswahl von Dingen, die der Künstler für seine besonderen Zwecke braucht, und in seinem Verhältnis zur Fülle der Realität wahrt er sich vollste Freiheit. Was ihm nicht frommt, wird kurzweg ignoriert. Schon daß jede

Andeutung des Raumes fehlt, und daß die Lokalbezeichnungen immer auf das Allernotwendigste sich beschränken, zeugt von einer gelassenen Gleichgültigkeit gegenüber dem wirklichen Vorbild. Nicht alles, was die Welt an Mannigfaltigkeit und Überfluß birgt, verdient eine Stelle im Bilde, und man kann diesen Verzicht auf eine Konkurrenz mit dem Reichtum der Natur nicht aus der naiven Unzulänglichkeit des Anfängers erklären.

Nichts ist so bezeichnend für das methodische Weglassen und Vereinfachen zugunsten einer erhöhten Bildwirkung als die gewaltige Rolle, welche in der gesamten älteren griechischen Kunst die Nachtheit zu spielen berufen war. Die Figuren der geometrischen Vasenmalerei und Kleinplastik sind zum guten Teil ganz unbekleidet (Fig. 13), oder das tatlächliche Vorhandensein eines Anzuges wird nur durch den Gürtel angedeutet. Die völlige Entblößung des Körpers entspricht natürlich den Sitten und Lebensgewohnheiten dieser Zeit ebensowenig, als es bei den nackten Menschenbildern der nordischen Bronzezeit der Fall ist. In Wirklichkeit sah man den hüllenlosen Leib verhältnismäßig selten, und es geht somit nicht an, in der konsequenten Anwendung des Nackten ein Zeugnis für primitive Zustände, für die Einfalt der Kultur erblicken zu wollen. Eine rituelle Nacktheit im Totenkult läßt sich nicht mit Bestimmtheit erweisen, übrigens würde eine solche Erklärung dem allgemeinen Walten des Prinzips in keiner Weise gerecht. Es kommen hier auch nicht etwa ästhetische Motive in Betracht, und man wird überhaupt gut tun, den Zeitpunkt, wo die Freude an der Schönheit des unverhüllten Leibes sich zu regen beginnt, nicht schon in der Frühperiode der Entwicklung zu suchen. Die Gründe für die Nachtheit sind zunächst von viel derberer und rein sachlicher Art: der Deutlichkeit zuliebe läßt der Künstler die Kleidung weg, das Gewand verdeckt den Bau des Körpers und seine Artikulation, und gerade auf die Verständlichkeit der Erscheinung kommt es dieser Kunst vor allen Dingen an. Mit Bewußtsein wird hier von einer Nachahmung des wirklichen Zustandes abgelehen, es ist etwas Abstraktes in diesem bildnerischen Schaffen, welches einer scharfumrissenen und eindrücklichen Bildvorstellung die gemeine Wahrheit opfert. Auch die oft übertriebene Betonung der Geschlechtsmerkmale hat ihre Ursache in dem peinlichen Pflichtgefühl des Künstlers, das ihm eine restlos klare Darlegung des Tatbestandes besiehlt. Noch der jüngere Archaismus unterstreicht die physische Verschiedenheit der Geschlechter in einer Weise, die keinen Wert auf Übereinstimmung mit dem Leben legt, indem er in Malerei und polychromer Plastik die Haut der Männer tiefdunkel färbt, im Gegensatz dazu diejenige der Frauen schimmernd weiß. In der Vasenmalerei kommt dann noch die ganz konventionelle Unterscheidung in der Wiedergabe des männlichen und des weiblichen Auges hinzu: Differenzen, die in der Natur nicht vorhanden und zum Zweck einer möglichst einfachen und unmißverständlichen Charakterisierung frei erfunden sind. Mit feineren Wesenszügen quält sich die Beobachtung nicht ab, und auch die Schilderung der verschiedenen Altersstufen läßt es bei wenigen markanten Eigentümlichkeiten bewenden.

Während somit in der Darstellung des Menschen das Bestreben, der Komplikation der Realität auszuweichen, zu einer Unterdrückung und Ausschaltung von allerlei äußerem Beiwerk geführt hat, so daß das Bild ärmer und einfacher auslieht als der vielfach verwirrende Anblick der Natur, wird andererleits aus dem gleichen Drang nach Deutlichkeit manches hinzugefügt, was den Augen des Beschauers entzogen sein müßte. Der geometrische Stil bekundet eine souverane Gleichgültigkeit gegen die Gesetze des optisch Möglichen. Das geht so weit, daß nicht selten eine Art von Röntgenverfahren angewandt wird, um Figuren und Dinge, die hinter einer festen Wand oder unter einer Decke verborgen sind, dem Künstler aber für das Verständnis des Ganzen wesentlich erscheinen, in die Sichtbarkeit zu projizieren: es wird einfach in die sie verhüllende Fläche ein Loch geschnitten, in dessen Rahmen nun ihr Umriß aufzutauchen hat. So wird die Bemannung im Innern eines Schiffes gezeigt, oder der aufgebahrte Tote unter dem Man rede hier nicht von primitivem Nichtanderskönnen, denn es handelt sich um eine bewußt naturwidrige Form der Mitteilung, welcher die Verständlichkeit wichtiger ist als eine überzeugende Reproduktion des sinnlichen Eindruckes. Nicht auf ein Abzeichnen der Natur legt es diese Kunst an, sondern auf eine säuberliche Aufzählung alles dessen, was dem Beschauer zu wissen not tut. So ist jenes kühn ergänzende Zeichensystem entstanden, welches die verschiedenen Teilansichten eines Gegenstandes zu einem einheitlichen Bildkomplexe sammelt. In der Darstellung eines Wagens z. B. erscheinen Boden und Deichsel von oben gelehen, die Räder von der Seite, und das ganze Gerült wird so weit zerlegt, daß sich die Dinge nirgends überschneiden (Fig. 13). Die Leichen erblickt man über dem Bett oder der Wahlstatt, gleichsam freischwebend, in einer anormal verrenkten Lage, indem bei scharfer Profisstellung von Kopf und Gliedern der Rumpf ganz nach vorn gerichtet ist. Ohne jede Rücklicht auf den organischen Zusammenhang werden die Teile aneinandergefügt: jedes einzelne Stück in derjenigen Ansicht, welche das Objekt am besten kenntlich sein läßt, meistens wird daher die Hauptfläche eines Körpers in der Bildebene ausgebreitet, das heißt diejenige seiner größten Ausdehnung. Das Problem besteht für den Künstler nicht darin, einen Ausschnitt aus der Natur, von einem bestimmten Punkte aus betrachtet, im Bilde zu fixieren, sein ganzes Interesse richtet lich auf eine lachliche und möglichlt erlchöpfende Belchreibung des Dinges an sich, so wie es in seiner Vorstellung lebendig ist. Das auf Erinnerung beruhende Willen, nicht die direkte sinnliche Wahrnehmung führt dem Zeichner die Hand. Mit einem hartnäckigen Eigensinn, der um den

optischen Totaleindruck sich in keiner Weise kümmert, wird über- und nebeneinander gestaffelt, was das verstandesmäßige Erfassen des zu schildernden Vorganges irgendwie erleichtern kann. Die lauten Widersprüche, die sich aus dieser kombinierenden Technik ergeben, werden im Verlauf der Entwicklung wohl gemildert und allmählich ausgemerzt, aber noch in Flächenkompositionen der reifarchaischen Kunst sind die Bretterpfosten eines Thrones aus dem Profil in volle Vorderansicht gedreht, weil man die charakteristische Kontur und den reichen Dekor der Frontseite sich nicht entgehen lassen will. Einem Kopf en face wird der geschweiste Helmbusch, der eigentlich zum dünnen Streisen verkümmern müßte, quer aufgesetzt. Und auf der korinthischen Vase mit des Amphiaraos Auszug drehen die Gebäude, zwischen denen die Szene eingesspannt erscheint, dem Beschauer ihre schmucke Fassade entgegen.

Bei einem so ganz auf das Gegenständliche und Stoffliche gerichteten Interesse ist es nicht verwunderlich, daß diese Kunst sich nun auch der schriftlichen Erläuterung des Dargestellten im allerweitesten Umfange zu bedienen beginnt. Die Sitte der Beischriften hat sich in einzelnen Kunstzweigen das ganze Altertum hindurch erhalten, in der archailchen Periode aber ist sie allgemein, und ihre Bedeutung von enormem Gewicht. Daß auch die große Malerei dieser Zeit, von deren Werken uns nichts erhalten blieb, des erklärenden Wortes nicht entraten mochte, müßte man von vornherein annehmen, auch wäre es uns von Plinius nicht ausdrücklich bezeugt. Die gute sachliche Beschreibung der Kypseloslade, die Paulanias in seiner Periegele niedergelegt hat, war nur auf Grund einer sehr detaillierten Legende der ausgedehnten Friesstreifen möglich. In den Erzeugnissen der archaischen Valenmalerei aber stehen uns heute noch unzählige Proben dieses eigenartigen Verfahrens vor Augen, welches das gelamte Inventar des Bildes mit aufgemalten oder eingeritzten Etiketten versieht. Das vielbewunderte Meisterstück von Klitias und Ergotimos ist mit Beischriften – an die hundertfünfzehn Namen – geradezu überladen. Die Schriftzeichen haben immer auch ihre ornamentale Aufgabe, dienen zur Füllung und Belebung des Raumes, allein das Aufkommen des Brauches überhaupt ist nur aus dem Bedürfnis nach einer möglichst eindeutigen Klarlegung des Inhaltes zu verstehen. Bei mythologilchen Szenen (und die stehen im Typenschatz des Archaismus durchaus in vorderster Linie) war auch dieses Hilfsmittel schlechterdings nicht zu entbehren, da der streng schematische Charakter der Bildform die inschriftliche Ergänzung in der Regel gebieterisch verlangte. Aber in jenen Zeiten einer auf die Spitze getriebenen Gewillenhaftigkeit erstreckt sich der Kommentar nicht bloß auf die Personen der dargestellten Handlung, sondern auch auf das geringfügigste Requilit. Auf der Françoisvale dürfen selbst Dinge wie eine Sitzbank oder ein Altar, Brunnen und Wasserkrug nicht unbezeichnet bleiben. An Beispielen einer ähnlichen Akribie auf anderen Gefäßen fehlt es nicht.

Bisweilen finden wir auch die gesprochenen Worte den Figuren beigeschrieben, wie auf mittelalterlichen Malereien mit ihren Spruchbändern, einmal ist ein ganzes Wechselgespräch getreulich protokolliert. Mit einer quälerischen Sorgfalt durchstöbert der Verstand das ganze Bild. Jede Bewegung ist deutlich und von einer eindringlichen Kraft, jede Geste spricht, und immer wickelt sich der Vorgang pedantisch umständlich ab bis in die letzten Konsequenzen des Geschehens. Und wenn die Erzählung, was oft genug der Fall ist, bei einem krassen Wunder anlangt, so nimmt der Künster seinen ganzen Scharssinn zusammen, und es wird einem sehr nüchtern vordemonstriert, daß es gerade so sein muß und nicht anders.

Mit dieser bedächtigen Überlegung im Ausbreiten des Stoffes, die nicht die leifeste Unklarheit duldet, geht Hand in Hand ein äußerst empfindliches Rein= lichkeitsgefühl in formaler Hinsicht. Die Prozedur des künstlerischen Gestaltens ist von einer Korrektheit, die oft ans Ängstliche streift. Künstler legt sein Werk nicht aus den Händen, bevor nicht jede Falte glattgestrichen und das ganze Bildfeld tadellos gesäubert, ausgekehrt und aufgeräumt erscheint. Es ist diesen Menschen nur wohl im Anblick von absolut geordneten Verhältnissen. Alle Lücken und blöden Stellen, wie sie bei unbedenklich frilcher Arbeit immer lich ergeben, werden ausgebellert und verstopst, zunächst mit abstrakten Streumustern aller Art, später durch ein äußerst geschicktes und sorgfältiges Zurechtrücken der Staffage, den «horror vacui» hat der Archaismus bis zuletzt nicht überwunden, mit Argusaugen wird darüber gewacht, daß jedes Ding an seiner richtigen Stelle sitzt. Auf dem Wege dieses exakten Gliederns und Ausmessens ergeben sich nun aber auch Bilder von monumentaler Geschlossenheit. Das Musterbeispiel einer fein ausgeklügelten Kompolition ist die selinuntische Metope, welche das Kerkopenabenteuer des Herakles schildert (Fig. 14): er hat die bösen Kobolde, die ihn im Schlaf belästigt, eingefangen und trägt sie rüstigen Schrittes davon, an einer Stange aufgeknüpft, wie der Jäger die Hasen. Eine ergötzliche Geschichte, und sehr lustig wird sie erzählt. Jedoch mindestens ebenso stark wie der humoristische Inhalt fesselt den Beschauer die fabelhaste Beherrschung der Form. Das lange Haar der Kerkopen baumelt wie schwere Trauben links und rechts herab, ganz symmetrisch, die Perlen der Locken sind genau abgezählt, und auf jeder Seite find es gleich viele. Die beiden Körper halten sich das Gleichgewicht, und fast geometrisch ist die Zerteilung des Raumes: die Betonung der Mitte, das gleichschenklige Dreieck zwischen den Beinen des Herakles, die rechtwinkligen Haken der Kerkopenbeine. Und all das kommt nicht von selber, londern dieser bedingungslosen Responsion aller Teile liegt eine bis ins einzelnste straff durchgeführte Rechnung zugrunde, und ohne solche wäre es auch schlechterdings unmöglich gewesen, den knappen Rahmen mit so sicherem Takt mit bewegten Figuren zu füllen.

Zirkel und Elle lind drum dem archailchen Künftler das unentbehrlichlte Handwerksgerät, nur im Belitz dieser Dinge fühlt er sich seiner Aufgabe gewachsen. Das konstruktive Verfahren ist auch unterschiedslos dasselbe, mag es nun Anlagen größten Umfanges gelten oder zierlichster Kleinarbeit. Mit der nämlichen mathematischen Präzision, welche bei der Herstellung eines Tempelgrundriffes beachtet wird, geht man zu Werke, wenn die Kannelierung des Säulenschaftes darankommt, die Einteilung eines Triglyphenblocks. Dabei ist man von vornherein an fest normierte Zahlen gebunden, jede Willkür erscheint ausgeschaltet. In der Plastik spielt die bestimmte Maßeinheit, welche der Regelung der Körperverhältnisse zugrunde gelegt wird, dieselbe Rolle. Gewiß steht der Archaismus mit dieser Art strengster Proportionierung nicht allein. Aber wenn man zu anderen Zeiten die Hilfslinien des Entwurfs während der Ausführung selbst gestissentlich zu tilgen sucht, um dem Beschauer den Einblick in den mühlamen Gang rein verstandesmäßiger Vorbereitungen zu wehren, so werden hier mit Absicht die Furchen besonders tief gegraben. Das Auge soll sich überzeugen lassen von der unbedingten Richtigkeit und Genauigkeit in der Zusammensetzung des Ganzen. Der Künstler liebt es, wenn man ihm scharf auf die Finger sieht, und seine Füllornamente ordnet er gerne so, daß sie zu rechnerischen Stichproben dienen können. Bei den jetzt so beliebten heraldischen Gruppen, wo die Bildhälften im Wappenschema einander entlprechen müllen, deckt lich auch das minutiölelte Ziergeranke Strich für Strich. Und ebenso bei der rhythmischen Reihengliederung, wo die Elemente in schablonenhafter Gleichheit wiederkehren, als glitten einem die Kugeln eines Rosenkranzes durch die Finger.

Es konnte nicht ausbleiben, daß die peinliche Sauberkeit und nüchterne Akkuratesse im Aufbau des Bildes den Charakter der Darstellung selbst beeinssussen ausgelassen En der Tat, der Inhalt mag noch so temperamentvoll brodeln, nirgends steigt er über den Rand. Da gibt es weinfrohe Zecher zu sehen in ausgelassenem Tanz, oder Meermädchen, die voll Entsetzen sliehen (Fries von Asso): das ewige Gleichmaß ihrer Bewegungen, der pedantische Taktschritt geben dem Aufzug etwas Abgezirkeltes und Gezähmtes, und dieser Eindruck steigert sich im Quadrat der wachsenden Anzahl. Leicht kommt es dann zu seltsamen Widersprüchen zwischen dem Vorwurf und seiner formalen Fassung. Es wirkt unendlich belustigend, wie die Entsührung der Rinderherde durch die Dioskuren und Genossen auf einer der delphischen Metopen geschildert wird. Wie bedächtig und gemessen die Biedermänner hintereinander marschieren! Und auch die Tiere müssen genau ausgerichtet gehen, in tadelloser Ordnung – niemals sonst hat die Welt einen so artigen Diebstahl erlebt!

II. Beschränktheiten und Beschränkung.

Es müßte eine lockende und lohnende Aufgabe sein, die Stilprobleme des Archaismus einmal in streng systematischer Weise einer eingehenden Prüfung zu unterziehen: weil die Handhaben für eine begriffliche Analyse der charakteristischen Darstellungsformen und -möglichkeiten hier besonders gut faßbar lind und zu einer theoretischen Erörterung der entscheidenden Fragen geradezu drängen. Der Betrachter sieht sich, wohin er auch seine Blicke richten mag, überall typilchen Prägungen gegenüber, die als Ausdruck einer ehernen Gesetzmäßigkeit erscheinen, und je tiefer man in das Verständnis der Materie einzudringen sucht, um so klarer wird man auch erkennen, daß es verhältnismäßig wenige, scharf abgegrenzte Begriffe sind, denen die Fülle der Beobachtungen sich einzuordnen hat. Es fehlt auch keineswegs an Versuchen zu einer methodischen Gliederung und Gruppierung des Stoffs, wenigstens für einzelne Gebiete des gesamten Kunstschaffens, und man wird diesen Arbeiten (besonders von Julius Lange und Emanuel Löwy) das Zeugnis ausstellen müllen, daß sie nicht bloß über die Obersläche streichen, sondern der Sache auf den Grund gegangen sind. Es ist eine Forderung der Zeit, daß diese Dinge entsprechend ihrer prinzipiellen Wichtigkeit behandelt werden, mit dem landläufigen und beguemen Hinweis auf die technische Bedingtheit und befangene Haltung eines noch unentwickelten Könnens darf man dem heutigen Publikum nicht mehr kommen.

Was wäre auch groß gewonnen mit der Feststellung, daß die Handwerksgewohnheiten der Webekunst die Ausbildung jenes Wappenschemas, wo die Elemente im Gegensinn sich wiederholen, angeregt oder erleichtert und gefördert haben dürften? Die Allgewalt der Symmetrie, die während der ardailchen Periode immer mehr erstarkt, um schließlich in der Komposition der Aginetengiebel wahre Wunder der formalen Disziplin zu vollbringen, beruht auf Grundfesten ganz anderer Art. Zugegeben, daß die Natur des Materials, der Zwang des technischen Verfahrens, der Eigensinn des Werkzeugs bei der Entstehung gewisser Kunstformen bestimmend mitgewirkt haben: der weitere Gang der Entwicklung ist vom Einsfuß dieser Faktoren unabhängig und wird allein vom Willen der schöpferisch gestaltenden Idee diktiert. Gewiß kann das häufige Auftreten der mechanischen Vervielfältigung (mit Hilfe des Stempels) in Toreutik und Töpferindustrie dem Auge mit ein Wegweiser zu den Schönheiten der regelmäßigen Reihung überhaupt gewesen sein, doch wird es niemandem einfallen, die Freude an Gleichklang und Rhythmus, welche die ganze ältere Kunst so machtvoll durchströmt, aus dieser einen dürstigen Quelle ableiten zu wollen. Und mögen auch, zur Zeit der ersten tastenden Versuche, der spröde Stoff und die noch ungelenke Hand die Schuld an jener starren Geschlossenheit rundplastischer Bildwerke tragen, so bleibt ja doch die Erscheinung steif und unfrei noch im Endstadium des Archaismus, und da gilt es nun für das Gezwungene und Beherrschte der statuarischen Lösungen eine Erklärung zu finden, welche die Phantasie und das gesamte Vorstellungsleben der Stilstufe in Rechnung zieht. Das Können als solches kommt hier nicht in Frage. Jede Kunst verfügt über das Instrument, das sie für ihre Zwecke braucht, und über denjenigen Grad technischer Sicherheit, den die Verwirkslichung ihres Wollens fordert.

1. Einseitigkeit.

Die einschneidendste Beschränkung vielleicht, welche die archaische Kunst sich auferlegt hat, die folgenschwerste, ist jene Bedingtheit aller Körperwiedergabe: das Verharren in der Fläche. Die dritte Dimension liegt außerhalb des Bereichs der Darstellung, jedenfalls ist es Tatsache, daß sich die gesamte Gestaltung des Sichtbaren in flächigen Bildern erschöpft. Zeichnung und Malerei gehen gestissentlich jeder Tiefe aus dem Wege, nichts darf in die Ferne sich verlieren. Das Auge ist nahsichtig und will nichts willen von einer perspektivischen Verkürzung und Verkleinerung der Formen. Stets gibt man die Objekte so wieder, wie man sie aus unmittelbarer Nähe vor sich sieht, man tut das hartnäckig und gegen sein besseres Wilsen, daß die wachsende Entfernung die Dinge zusammenschrumpfen läßt. Wenn die archaische Kunst diese Binsenwahrheit unterdrückt, so geschieht es nicht aus Unkenntnis oder Unfähigkeit, sondern weil sie weiß, das sind optische Täuschungen, und die Kunst lehnt es ab, sich durchs Auge täuschen zu lassen. Was uns fehlerhaft oder primitiv erscheint, ist im Sinne dieser Kunst ein Vorzug: die Befreiung von der Illusion, welche uns die Ferne vorspiegelt in unwirklich kleinen Verhältnillen und verschwommenem Umriß. Der Ruf der Schildwache «Näher heran zum Erkennen!» ist die Lolung dieser archaischen Kunst. Sie duldet nichts Unscharfes, es muß alles in greifbaren und klaren Formen vor ihr stehen. Der Betrachter zwingt die Objekte zu sich heran. Bei Bildern mit einem größeren figürlichen Reichtum entsteht dann ein eigentliches Gedränge nach vorn, alles will an die Oberfläche. So verzichtet auch die Malerei auf jedes Konkurrieren mit der Wirklichkeit, denkt nicht daran, mit der Farbe zu modellieren, schattiert und lichtet die Farben nicht. Und doch machen schon die ersten Proben von Malerei, die wir kennen, die Tierbilder der paläolithischen Höhlenkunst, vereinzelt Gebrauch von der Erkenntnis, daß sich die Färbung verändert mit der Rundung der Form. Diese griechische Malerei dagegen kennt keine Halbtöne und keine Schatten, sie gibt die Lokalfarben stets rein und unverändert, aus dem gleichen Grunde, welcher den Verzicht auf jede Linearperspektive bedingt, der Klarheit zuliebe. Licht und Schatten machen die Dinge unschaft, nehmen den Rändern die Kraft. Deshalb hält man während der ganzen archaischen Periode an der absoluten Flächigkeit des Farbenbildes mit so starrer Strenge fest.

Die Projektion in die eine Bildebene vollzieht sich nun häusig genug unter erschwerenden Umständen, und auf Kosten der Natürlichkeit. Der peinliche Bedacht auf schlichte Klarheit der Einzelformen läßt eine ganz konventionelle Manier der Darstellung heranreifen: man will jedes Glied in möglichster Vollständigkeit und Breitenausdehnung und in eindeutig sprechenden Umrissen vor sich sehen und zwingt die Figuren zu Stellungen, welche der unbefangene Blick als fehlerhaft, unmöglich und unecht empfindet; so als ständen die Teile nicht in organischem Zusammenhang und unter dem Machtwillen einer einheitlichen Funktion. Die Bewegungen entsprechen nicht der Mechanik der Wirklichkeit, jede Drehung vollzieht sich mit einem jähen Ruck und reißt die Gestalt nach verschiedenen Richtungen auseinander. Es gibt da Bilder von Läufern und Tänzern in so gewaltsamer Verdrehung, wie im Krampf lich krümmend, daß oft schon die Deutung der Situation auf Schwierigkeiten stößt. Der Künstler legt weniger Wert auf Wahrheit als auf eine Sammlung aller wesentlichen Züge der Erscheinung. So führt hier gerade das Bestreben, in allen Einzelheiten restlos deutlich zu sein, zur Trübung der Bildklarheit im großen.

Die Geschichte dieser Zwangsmaßregeln setzt ein mit dem reinen Silhouettenstil der geometrischen Kunst, der jedes Objekt mit unerbittlicher Härte gegen die Wand drückt. In der Folge entwickelt sich aus diesen schemenhaften Schattenspielen (Fig. 13) einerseits das fülligere Umrißbild der dunkelfigurigen Malerei, andererseits eine reine Konturzeichnung, oder es vermischen lich beide Techniken. Stets werden dem Beschauer die Bildelemente in einer Verflachung vorgelegt, daß sie wie Teppichmuster wirken, die gesamte landschaftliche Szenerie wird unter die Pflanzenpresse genommen, und bei Innenzeichnungen wird auch die bescheidenste Rundung vermieden. Die Figuren selbst wirken innerhalb ihrer Kontur völlig flach. Auch die letzte Phale, die rothgurige Malerei, wagt zunächlt noch keine grundlätzliche Änderung und bringt die gleichen Bilder nur in einer neuen Technik. Allmählich iedoch melden sich hier Bestrebungen, die auf eine Emanzipation hindrängen: es kommen Überschneidungen, Kreuzungen, ja Schrägansichten, selbst eine leichte Schraffierung der Ränder wird vereinzelt verlucht und damit die Wölbung schüchtern angedeutet. Allein schon der rein flächige Firnisgrund löst die Figuren aus dem Raum und nötigt zu allseitig scharfer Umrandung (was in der klassischen Malerei dann häufigen Konflikt und mitunter recht unerfreuliche Bildwirkungen veranlaßt hat), und bis zur entscheidenden Wende der Übergangszeit beherrscht die strenge Konvention so sehr die gesamte Zeichenkunst, daß an eine Korrektur der fallchen Augenstellung und anderer perspektivischer Unmöglichkeiten gar nicht gedacht werden darf.

In all diesen Dingen kennt der Archaismus keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen Relief und reinem Flächenbild. Die gelamte archailche Reliefbildnerei unterwirft sich den gleichen Gesetzen wie Zeichnung und Material. Die erste Anlage einer plastischen Flächendarstellung, welche einzelne Teile in bescheidener Erhebung aus der Ebene heraustreibt («Flachrelief»), hat mit illusionistischen Bestrebungen noch nichts zu tun, die verschiedene Tiefe will nur bedingt das räumliche Hintereinander dem Auge vortäuschen. Sondern das Herausheben des Figürlichen hat zunächst nur den Zweck, die Deutlichkeit zu steigern und der verschiedenen Färbung der Bildteile vorzuarbeiten. Das Flachrelief dieser Periode ist im Prinzip nicht viel mehr als eine verstärkte kolorierte Zeichnung, eine Art von Malerei auf bewegtem Grund. Als triebe die Haut der Malfläche überall da, wo der Pinsel mit der deckenden Farbe sie berührt, Blasen: so bläht und wellt sich der Grund und setzt die verschieden gefärbten Partien in scharf begrenzten Formen fäuberlich voneinander ab. Eigentlich ist dies Verfahren nicht verschieden von jener anderen Technik, wo die Grenzen der einzelnen Teile eingeritzt oder eingeschnitten werden. Und beide Arten vereinigen sich bisweilen im selben Bild, indem die erhöhte Silhouette zu schärferer Konturierung nochmals mit dem Grabstichel umrissen wird, oder indem «Binnenformen» in bloßer Gravierung ausgeführt werden. Denn nur das Hauptlächliche wird eigentlich geformt, das andere der reinen Flächendarstellung überlassen. Und es kommt vor, daß auf Denkmälern mit mehreren Bildern von unterschiedlicher Größe und Bedeutung das Hauptbild in bemaltem Flachrelief, das übrige nur in Malerei ausgeführt wird, so bei einer Klasse attischer Grabreliefs (Aristionstele und Verwandte), deren Sockelbild als bloß erläuternde oder dekorative Zutat ganz in der Fläche bleibt. Und nebenher geht eine Variante desselben Typus (Grabstele des Lyseas), da ist die ganze Bildsläche ausschließlich mit Malerei bedeckt. Komposition und figürliches Schema sind vollkommen entsprechend, der Unterschied liegt lediglich im größeren oder geringeren Grade der Verdeutlichung, das Relief betont mit stärkerem Nachdruck die Begrenzung der Form. Aber eigentlich stellt der Typus der Lyseasstele die ältere Fassung dar, am Anfang war das bloße Farbenbild, die Projektion der Figur und aller ihrer Teile in die Ebene. Das Flachrelief hat sich aus der Folie herausgelöst, aber der Versuch, durch eine der Wirklichkeit nahekommende Rundung der Figuren und ihrer Glieder sie körperlich zu modellieren, wird durchaus nicht konsequent und jedenfalls nicht allgemein gemacht. Sie sind als Reliefs gearbeitet, und doch fehlt es ihnen an Relief. Oft sind gerade diejenigen Stellen, die in Wirklichkeit dem Auge des Beschauers zunächst liegen und also plastisch ihre Umgebung überragen müßten – bei Profisiguren

etwa Ohr, Wange, Schulter - im Gegenteil ziemlich tief in den Stein hineingebettet, während weiter zurückliegende, wie Nase und Lippen, viel kräftiger modelliert sind. Die Hauptakzente aber geben dem Bild eben nicht die Hebungen und Wölbungen, sondern die Furchen und Ränder, und stets hat die Zeichnung das letzte Wort. Es gibt eine größere Anzahl von Grab- oder Heroenreliefs, deren figürlicher Gehalt sich restlos in der reinen Silhouette sammelt, sie ist mit messerscharfen Kanten aus dem ebenen Grund herausgeschält. Keine Spur einer Rundung, die Bilder sind ganz flächig, wie aufgeklebte Laubsägearbeiten, und liegen mit dem Bildrahmen in einer Flucht, alles Detail war bloß gemalt. Das bekannte Exemplar des Berliner Museums (aus Sparta) geht nicht so weit, doch ist auch hier die ganze Szene in Schichten gepreßt, und alles, was den Zwischenraum füllt, ist nicht rundplastisch empfunden, sondern als dünne Flächenlagen. Die Härte der Bilderscheinung, die je nach der Beleuchtung noch sich steigert und durch die Bemalung sicher nicht gemildert war, ist dem Auge dieser Zeit nicht unsympathisch, gerade im scharfen Zuschnitt sucht man den optischen Reiz.

Es ist dabei gleichgültig, ob der Abstand der vorderen Partien von der Grundfläche bedeutend oder geringer, ob das Relief hoch oder niedrig Auch die ältere archaische Kunst gestattet sich bisweilen eine recht beträchtliche Relieferhebung, die Metopen des mittleren Burgtempels zu Selinunt lassen ihre Figuren kräftig und weit vortreten. Indessen eigentliche Hochreliefs find diese Skulpturen nicht, das Figürliche ist nicht dreidimensional durchgebildet, sondern alles ist durchaus reliefmäßig, und zwar flach. Auf langen Stegen sind die Bilder herausgetrieben, springen jäh und unvermittelt vor, wie die Tasten des Klaviers, mit harten Ecken und Kanten. Und der Grund für dies Herauszerren aus der Tiefe ist nur in der besseren Sichtbarkeit zu suchen, die Darstellung soll sich nach Möglichkeit der Flucht des architektonischen Rahmens nähern. Die Fälle, wo einzelne Teile sich wirklich vom Hintergrunde trennen, bilden nur scheinbar eine Ausnahme. Bei dem kleinen delphischen Schatz= hausgiebel mit dem Dreifußraub ist die obere Hälfte der Wand so weit zurückgetrieben, daß die Oberkörper frei dastehen, während die Unterkörper in der üblichen Reliefmanier an dem bankartigen Vorsprung der Giebelwand Trotzdem gelten für die Skulptur in ihrer Gesamtheit die Reliefgeletze in ungeminderter Strenge, so sehr ist das ganze Bild auf reine Umrisse angelegt.

An dieser Bedingtheit aller Körpergestaltung ändert die Tatsache nichts, daß die archaische Flächenkunst, Relief wie Malerei, sehr häufig sogar und in weitestem Umfang nun doch mit mehreren Raumschichten hintereinander, also mit einer effektiven Raumtiese operiert. Durch Überschneiden und teilzweises Verdecken geben die dargestellten Objekte dem Beschauer zu verstehen, daß sie in gewissen Abständen getrennt voneinander aufgestellt sind (Fig. 15).

Der Anlaß zu einer solchen Staffelung kann ganz äußerlicher Art sein: der Verluch, einen größeren figürlichen Reichtum im beschränkten Bildrahmen unterzubringen, zwingt zu solchem Kompromiß, bei Weihreliefs zum Beispiel, wo die Enge der seitlichen Begrenzung das übliche Nacheinander in einem Zuge nicht zuläßt, oder bei paarweiser Gruppierung thronender Gestalten, in Massensen, wenn ganze Kämpfergruppen sich zusammenballen, reihenweile vorgehen. Das häufige Auftauchen des dreileibigen Geryones beweilt, daß man der Komplikation durchaus nicht aus dem Wege gehen will. Ja vielfach entspricht dies Hintereinanderschieben offensichtlich der entschiedenen Vorliebe für eine möglichst füllige Bilderscheinung, die Mehrgründigkeit bereichert nicht nur in gegenständlicher, sondern auch in optischer Hinsicht. Das Auge verlangt nach einem stärkeren Reiz, als ihn das Ausbreiten des Bildstoffes in einer einzigen Flucht zu verschaffen vermag. Wenn trotzdem ein befriedigender Raumeindruck nicht zustande kommen will, so liegt das daran, daß diese Vertiefung eine bloß scheinbare ist. Kulissenartig werden die Dinge hintereinandergerückt, statt des einen Flachbildes sind es nun mehrere, doch alle find fie mit den gleichen Mitteln konstruiert. Natürlich heben sich beim Relief die vorderen Figuren durch kräftigere Rundung und völligere Modellierung ab, aber was dem Hintergrund an kubischem Gehalt entzogen wird, gibt ihm eine doppelt verschärfte Zeichnung zurück, so daß der Gegensatz der Raumschichten so gut wie ganz verloren geht. Es fehlt noch die Einsicht in die Grundbedingung aller dreidimensionalen Wirkung: daß vom Zulammenschluß der Bildgründe zu einem kompakten einheitlichen Ganzen erst dann geredet werden kann, wenn durch ein Übergreifen der vorderen in eine hintere Schicht und umgekehrt dem Auge die Kontinuität des Raumes nach der Tiefe zu bewiesen wird. Solange eine solche Verzahnung und Verschränkung, ein Zusammenschweißen von Vorder- und Hintergrund nicht wenigstens versucht wird, ist das mehrgründige Relief nichts weiter als ein Übereinanderkleben mehrerer unter sich unabhängiger Bildstreifen. Damit, daß etwa ein einzelner Lappen nach vorn überhängt, ist es natürlich nicht getan, solange keine Perspektive die Schrägbewegung glaubhaft macht. Die höchstentwickelte Relieftechnik der Übergangszeit zur Klassik (siehe das Leukothearelief der Villa Albani, Fig. 25) verschmäht sogar gestissentlich solche Spielereien und gibt die schlichte Staffelung ohne jede Verbindung der Gründe. Die Folge ist, daß das archaische Flächenbild wohl ein vorn und hinten kennt, aber noch kein nah und fern. Und so hat der Archaismus mit konsequenter Hartnäckigkeit dasjenige Problem ausgeschaltet, das für unsere Kunst überhaupt das zentrale geworden ist, für ihn gibt es keinen Raum, weil es keine Tiefe gibt.

Auch die Rundplastik fühlt sich derselben Beschränkung unterworfen, und hier berühren wir den Kern der Angelegenheit. Die Zahl der statuarischen

Typen, über welche der gesamte Archaismus verfügt, ist an sich nicht groß, und sie alle lassen sich auf den gleichen Nenner bringen: sie sind flächenhaft gebunden, wie durch ein Netz unlichtbarer Maschen in ihrer Bewegungsfreiheit gehemmt. Zunächst gibt es eine ganze Gruppe plastischer Lösungen, die, obschon allseitig geformt, dennoch nicht als volle Rundbilder zu bewerten sind. Laufende, im Flugschema oder in energischer Fechterstellung ausgreifende, auch liegende Figuren, sie entfalten sich durchweg in der einen Richtung, zu welcher der Blick des Beschauers senkrecht steht, und nur eben durch ihre körperliche Modellierung unterscheiden sie sich vom reinen Flächenbild, aus dem sie hergeleitet sind. Sie nützen die Möglichkeit, sich allseitig im Raum zu entwickeln, nicht aus, oft ist es, als lege der Künstler Wert darauf, daß die Figur nirgends über die enge Standplatte hinausragen dürfe. Das unnatürlich Gezwungene, was der Bewegungsvorgang durch solchen Verzicht erhalten muß, rechtfertigt sich durch die schlichte Klarheit der Silhouette. Es ist hier Gesetz: jeder Körperteil hat sich so gegen den Beschauer zu drehen, daß das Auge zu möglichst geringer Tiefenmessung genötigt wird, selbst auf die Gefahr hin, daß diese Zwangsmaßregel den Eindruck des Motorischen nicht aufkommen läßt. Die Nike von Delos wird von vorn und rückwärts so hart bedrängt, daß sie sich zu scheibenförmiger Gestalt verflacht und ihre Schwingen in die Ebene pressen läßt, wie der Falter auf dem Spannbrett, die bescheidenste Schrägstellung verbietet sich, weil der Umriß durch die Verkürzung an Schärfe und Kraft verlieren würde. Man werfe nicht ein, daß hier Gründe des äußeren Raumzwanges maßgebend Gewiß kommt vielen dieser Bildwerke rein tektonische Bedeutung zu, sie sind krönende Glieder eines Baues oder Denkmals. Allein gar nicht selten handelt es sich um isolierte Freiskulpturen, und sie erheben doch nicht den Anspruch auf größere Freiheit. Auch der Maßstab spielt dabei keine Rolle, die Regeln gelten für monumentale Schöpfungen wie für die Kleingebilde. des Kunsthandwerks. Die Bronzestatuette eines Kriegers aus Dodona in Berlin (Fig. 16) stammt vielleicht vom plastischen Schmuck eines Gefäßrandes, aber die Kolossalstatue, die wir auf der Erzgießerschale desselben Museums in Arbeit sehen, zeigt den gleichen Typ. Bis ans Ende des Archaismus hält man an dieser planimetrischen Darstellung grundsätzlich fest und gestattet sich Abweichungen höchstens in geringfügigen Einzelheiten oder im Beiwerk.

Daß bei so unbeirrtem Festhalten an einer absoluten Einseitigkeit auch der bescheidenste Ansatz zur eigentlichen Statuengruppe sich verbietet, liegt auf der Hand. Über eine parataktische Aufreihung von Figuren auf der gleichen Fluchtlinie geht der Archaismus nicht hinaus. Andererseits gibt ihm nun die sigürliche Giebeldarstellung hinreichend Gelegenheit, seinen Typenschatz zu umfangreichen Kompositionen auseinanderzurollen. Und es läßt sich nicht leugnen, daß diese archaischen Lösungen ihren Zweck oft besser erfüllen als

die anspruchsvolleren der klassischen Kunst, wo der stark betonten Körperlichkeit und der aus dem Rahmen drängenden Bewegung gegenüber die Architektur oft Mühe hat, ihren Willen durchzusetzen. Das Letzte und Beste, was die archaische Plastik zum Thema der Giebelfüllung zu sagen hatte, find die Skulpturen des Aphaiatempels auf Ägina, da wird mit einer souveränen und gleichsam spielenden Leichtigkeit in lauter klaren Umrillen eine reichbewegte Mallenlzene aufgebaut. Allein es ist hier auch die Stelle, wo der Archaismus der bisher befolgten Manier überdrüslig wird und ihr den Abschied gibt, man fühlt die ersten Regungen des Widerspruches und das Nahen einer revolutionären Umgestaltung. Längst ist es empfunden und festgestellt, daß die beiden Äginetengiebel in ihren Mitteln erheblich verschieden sind: während der Westgiebel nach rückwärts orientiert und fast bedingungslos noch der archailchen Stililierung unterworfen ist, erscheint die Gestaltenwelt des Ostgiebels wie zu neuem Leben erweckt. Es ist nicht bloß die freiere und viel beweglichere Formensprache im allgemeinen, was hier in die Zukunst weist, sondern ein grundsätzlich anderes Verhalten der Figuren im Raum. Dem liegenden Gefallenen des Westgiebels (Fig. 17) gegenüber bedeutet die entsprechende Eckfigur des Ostgiebels (Fig. 18) einen ungeheuren Fortschritt; auch dort zwar wird bereits von Überschneidung und Kreuzen der Glieder Gebrauch gemacht, aber es sind rein zeichnerische Verschränkungen, und alle Bewegung spielt sich an der Oberstäche ab - hier dagegen wird mit Macht in die Tiefe gegriffen, sämtliche Glieder sind aus der Fläche gebogen, der Leib wälzt sich herum und der Arm greift hinaus in eine Raumschicht vor der Figur. Es ist das erste Mal, daß ein Körper tatlächlich dem Beschauer entgegenstrebt. Man hat die beträchtliche Klust, welche die beiden Giebel trennt, verschieden zu erklären gesucht. Auf keinen Fall ist mit einer größeren zeitlichen Differenz zu rechnen, aber auch die qualitative sollte man nicht überschätzen. Vielmehr vertreten die beiden Lölungen verschiedene Prinzipien bildnerischer Gestaltung, und wir haben es hier ohne Frage mit einem Programmwechsel im Rahmen einer sonst einheitlich gedachten Leistung zu tun. Der Schöpfer des Ostgiebels ent-Schließt sich zum Bruch mit einer Tradition, deren Zwang als unleidlich empfunden wird, und bekennt sich zu einer neuen Art des Sehens, die anfängt, die Welt auf ihren plastischen Gehalt zu prüfen. Und damit lenkt er nun in eine Bahn, welche die archailche Kunst aus grundsätzlichen Bedenken nicht betreten haben wollte.

Und schließlich die Freiskulpturen, die, allseitiger Betrachtung ausgesetzt, nach mehr als einer Richtung hin sich zu äußern haben? Jede rundplastische Steh- oder Sitzsigur der archaischen Kunst ist so gestaltet, daß man sie von vorn oder von der Seite betrachten kann, und man hat jedesmal ein sauber umrissenes, geschlossenes Bild vor sich. Der Apollontypus besitzt zweifellos

en face leine Hauptanlicht, aber auch dem Profilumriß eignet ein lelbständiger Wert. Voraussetzung ist freilich, daß der Beschauer seinen Standpunkt nicht eigenmächtig wähle, und es bedeutet einen Fehler gröbster Art, wenn eine loldie Statue übereck betrachtet oder in einer willkürlichen Schräganlicht aufgenommen wird, sie mag dem modernen Auge reizvoll sein, aber man fälscht damit den Stil. Die leiseste Verschiebung aus der typischen Frontstellung bringt das Bild in eine haltlos schiefe Situation, und es verliert seine klaren Es handelt sich somit immer um eine sehr beschränkte Zahl von Möglichkeiten, von denen jede streng für sich bewertet sein will. Denn die einzelnen Ansichten haben sich so unabhängig voneinander herauskristallisiert, daß sie oft ganz unvermittelt zusammenstoßen, daher der kantige Zuschnitt mancher Kunstwerke, die nur ein ästhetisch Ungeschulter aus dem Zwang der Werkform sich erklären wird. Der Reliefcharakter des jeweiligen Formkomplexes ist so ausgeprägt, daß der Gedanke an ein Jenseits gar nicht aufkommen kann, was in die sichtbare Begrenzung sich nicht fassen läßt, entzieht sich auch jeder Andeutung, die Kontur hat restlos den ganzen Inhalt einzuschließen. Eine solche reine Silhouettenfigur ist natürlich nur vor flächig ruhigem Hintergrund erträglich, und eine stark räumlich wirkende Umgebung setzt sie der peinlichsten Verlegenheit aus. Auch bei kräftiger einleitiger Beleuchtung bleibt daher der Ertrag an Tiefengliederung gering, nur die Furchen und Kanten treten schärfer hervor. In der Tat wäre ein archaisches Skulpturwerk ohne die energische Mitwirkung der Linie verloren, und oft genug ist alles Detail - Falten wie Muster der Gewänder, Schmuck und Teilung des Haars - bloß eingeschnitten oder in leichter Ritzung graviert.

Niemals wieder haben die zeichnerischen Künste eine so anerkannt führende Rolle gespielt wie in dieser archaischen Periode. Die Linie ist das einzige Ausdrucksmittel, zu dem man ein unbedingtes Vertrauen hat, mit Strichen läßt sich alles klar und deutlich machen, die Form wird allerorten von einem festen Umriß eingekreist. Im Gegensatz zur Zeichenmanier jüngerer Stilstufen hat die archailche eine fast pedantisch wirkende Gleichmäßigkeit, die allem dasselbe Gewicht beilegt und von Gradunterschieden nichts willen will. Die nebenfächlichste Kleinform wird mit der gleichen Präzision umschrieben wie die große und massige Erscheinung, jedes sichtbare Ding will seine Existenzberechtigung in einer Fallung anerkannt sehen, die keine Steigerung, aber auch nicht die leiseste Abschwächung duldet. Es gibt keine Linien zweiter Güte. Und wenn man bei bestimmten anderen Stilen von einem plastisch empfundenen Strich reden kann, der die Neigung zeigt, sich ein- oder auswarts zu krummen, so hat hier das gesamte Lineament etwas Unkörperliches und hält sich peinlichst genau in der Fläche, meidet jede Schwellung oder Verdickung und wahrt von Anfang bis zu Ende seinen ewig gleichen Zug. v. Salis, Die Kunft der Orlechen.

2. Schematismus.

Nicht von jener rhythmischen Wiederholung der Elemente soll hier die Rede sein, wie sie die archaische Kunst zum Zweck einer dekorativen Wirkung so häufig vorzunehmen pflegt. Die Schönheit des Einerleis hat sie so tief empfunden wie kaum eine andere Kunst, und nie ist sie es müde geworden, aus Typen von einer schablonenhaften Regelmäßigkeit lange Ketten zu flechten. Mit den feierlichen Aufzügen und Reigentänzen, den Schiffsbildern und Tierreihen der geometrischen Vasen fängt es an – aber es ist dasselbe bewußte Streben nach Gleichheit, welches noch die Götterprozession der Françoisvase, die Entführung der Rinderherde auf der delphischen Metope durchzieht. Motive rein ästhetischer Natur haben diese unendliche Monotonie bestimmt, und mit voller Absicht wird alles Differenzierende und Zerstreuende ausgeschaltet. Indessen, daneben gibt es in der archaischen Kunst noch eine andere Art von Formelhaftigkeit, deren Urlache nicht allein in der Freude am Gleichklang gelucht werden darf, vielmehr handelt es sich hier um den freiwilligen Verzicht auf einen Wettbewerb mit der Gestaltungskraft der Wirklichkeit und mit ihrer Fülle, um eine Beschränkung auf wenige und vereinfachte Ausdrucksmöglichkeiten.

Es ist in der Tat auffällig, wie häufig und wie unbedenklich der archaische Künstler sich wiederholt. Von einer wirklichen Übersicht über das Lebenswerk des einzelnen sind wir freilich noch weit entfernt, zumal für die früheren Aber schon aus den spärlichen literarischen Nachrichten über die Dädalidenschule geht hervor, daß dasselbe Thema die Meister immer wieder Von jedem dieser Bildhauer sind uns mehrere Darstellungen derselben Göttergestalt bezeugt, und wir haben uns - aus Gründen, die noch zu erörtern sein werden - die Lösungen recht ähnlich zu denken. Es handelt sich um Typen von einer sehr geringen Variationsfähigkeit. Die einigermaßen vollständig erhaltenen Denkmäler größeren Umfanges aus der älteren Periode lassen im Rahmen eines geschlossenen Ganzen die gleichen Elemente rasch einander folgen. Von den zehn Metopen des mittleren Burgtempels zu Selinunt sind zwei nahezu identisch (Viergespann in Vorderanlicht), bei zwei anderen ist, trotz der Verschiedenartigkeit der Situation, für den Träger der Hauptrolle (Herakles, Perseus) das gleiche figürliche Schema gewählt (Fig. 14, 19). Wo aber die Gesamtproduktion eines Künstlers und sein Entwicklungsgang wenigstens in allgemeinen Umrissen sich erkennen läßt, wird man stets ein sehr weitgehendes Genügen an festgeprägten Werten finden: die Maler gehen mit ihrem Vorrat so haushälterisch um, daß Figuren, Gruppen, ja vollständige Bildzusammenhänge auf einer ganzen Reihe von Gefäßen fast unverändert wiederkehren. Selbst an bedingungslosen Gleichungen auf einem und demselben Exemplar wird kein Anstoß genommen, und es gibt mehrere Vasen aus dem Atelier des Andokides, wo die Bilder der beiden Seiten, nur in einer anderen Maltechnik ausgeführt, genau übereinstimmen.

Allein nur in seltenen Fällen wird die Erfindung des Schemas als persönliche Leistung des einzelnen sich erweisen lassen. Meist handelt es sich um längst fertige Formeln, und vieles kann man zurückverfolgen bis in die lehr rührige Schaffensperiode der altkretischen Bildhauerschule hinauf. Die Wanderungen dieser Dädaliden, von denen uns die Literatur eine etwas verworrene Kunde gibt, haben ihre sichtbaren Spuren hinterlassen im erhaltenen Denkmälerbestand. An allen Orten, welche die Überlieferung nennt, stoßen wir in der Tat noch auf Dinge so verwandter Bildung, daß an der Ausstrahlung von einem gemeinsamen Zentrum aus ein Zweifel gar nicht möglich Dann freilich, im folgenden Verlauf, beobachten wir eine Weiterentwicklung der Typen auf der einmal geschaffenen Grundlage, die in den verschiedenen Gegenden unabhängig sich vollzieht, scheinbar automatisch, jedoch nach inneren Gesetzen, überall bis zum selben Punkt. Aber mit einer Zähigkeit ohnegleichen willen die Grundzüge des Schemas sich zu behaupten, durch alle Wandlungen der Stile hindurch. Noch die jüngsten Vertreter der «Apollon»-Reihe weichen in Stand und Haltung nicht von der starren Norm des frühen Archaismus ab, und an der stereotypen Beinstellung - immer wird der linke Fuß vorgesetzt – darf bis zuletzt nichts geändert werden. Der gleiche hartnäckige konservative Sinn läßt auch die Variationen der Gewandstatue, der Sitzfigur sich nur in festgezogenen Grenzen bewegen, und ist es nicht sonderbar, daß ein so gezwungenes Bild wie dasjenige des Knielaufs, als die einzig mögliche Ausdrucksform für alle Arten des Vorwärtseilens und des Fliegens, sich durch Jahrhunderte weitererbt? Selbst formale Details, wie Zahl und Anordnung der Schulterlocken, legen Zeugnis ab von der ungeheuern Macht einer Überlieferung, gegen die auch das verbesserte Können einer fortgeschrittenen Zeit keine Hand zu erheben wagt.

Dabei ist es nicht etwa handwerksmäßige Gewöhnung bloß, was diese Formeln reifen läßt, denn sie finden in gleicher Weise Eingang auf allen Gebieten bildnerischer Betätigung. Dieselben Typen, deren sich die monumentale Skulptur bedient, begegnen uns auch in Kleinplastik und Malerei. Die Frage der Priorität ist oft schwer zu lösen, wer hat den Anfang gemacht? Mag immer das Kunstgewerbe der großen Kunst Gefolgschaft leisten: es geht doch nicht an, alles von statuarischen Vorbildern herleiten zu wollen. Man wird vielmehr mit einer starken Einheitlichkeit der Bildvorstellung zu rechnen haben, die verschiedenen Künste schöpfen aus demselben Vorrat, und die verwandte Art des Sehens und der Phantasietätigkeit bedingt die Übereinstimmung der Form. So kommt es, daß der gleiche Typus der hockenden Sphinx mit aufgebogenen Flügeln sowohl in großen und zum

Teil kolossalen Dimensionen (Denkmal der Naxier in Delphi (Fig. 20), Grabmäler, Relief: Metope von Selinunt) sich sindet, als auch in allerbescheidensten Schöpfungen des Kunsthandwerkes. Aber auch größere Kompositionen lassen sich in Rahmen von ganz verschiedenen Ausmellungen spannen, es gibt da umfangreiche Darstellungen mythologischen Inhaltes in fast konformer Fassung auf Relieffriesen und Vasenbildern, ja es fehlt auch nicht an Beispielen dafür, daß rundplastische Marmorgruppen Szenen der Vasenmalerei in allen wesentlichen Zügen entsprechen.

Und nun das Merkwürdige: für die Begriffe des Übersinnlichen wie des Irdischen existiert nur der eine Modus künstlerischer Gestaltung. Die Sitzbilder der Verstorbenen, die über der Grabstätte aufgestellt waren oder am Eingang zur Gruft, die Weihgeschenke vornehmer Stifter sind in ihrer formalen Erscheinung durchaus der Majestät der thronenden Gottheit angeglichen. Wo Attribute oder sonstige äußere Kennzeichen sehlen, bemerkt der Beschauer keinen wesentlichen Unterschied. Dasselbe kanonisch gewordene Bild des nachten stehenden Jünglings bedeutet bald den sterblichen Menschen, bald den Gott, die gleiche Formel muß dem verschiedenartigsten Inhalt dienen.

Will man angesichts solcher Bescheidung von Erfindungsarmut oder Er= findungsträgheit reden? Der Vorwurf ist schon gemacht worden: es ist derlelbe, der noch bis in die jüngste Zeit hinein einer verständnisvollen Würdigung der ägyptischen Kunst den Weg vertrat. Er ist hier so wenig angebracht wie dort. Denn innerhalb der Grenzen, welche Konvention und Typik der Phantalie des Künstlers ziehen, ist der schöpferischen Tätigkeit immer noch ein weiter Spielraum gelassen, und sie pflegt ihn nach Kräften zu nützen. Die individuelle Begabung mag in dieser archaischen Periode mit stärkeren Widerständen zu kämpfen haben als sonst, aber da, wo sie sich zur Geltung bringt, führt sie eine krästige und selbstbewußte Sprache. Tatsächlich bietet auch jede Typenserie eine Fülle reichster Abwechslung. Von den zahllosen Apollines gleicht, trotz der Uniformität des Bildschemas, im Grunde doch keiner dem andern, man wird stets Dinge bemerken, durch welche die einzelne Figur sich entschieden aus der Masse der übrigen hebt. Immer neue Züge werden dem Gewächs des Körpers abgerungen, bei der Gewandstatue kommen noch die verschiedenen Probleme der Stoffwiedergabe hinzu, und die Anlage der dekorativen Muster wechselt von Fall zu Fall. Und wenn es nur an der besonderen Art, die Flächen zurechtzuhauen, liegen sollte oder am charakteristischen Pinselstrich: jeder Meister hat seinen persönlichen Stil. Das Bewußtsein des Eigenwertes ist denn auch gerade im Künstlertum des Archaismus kräftig entwickelt, und nicht selten äußert es sich mit einer naiven Aufdringlichkeit. Die Signaturen der Valenmaler gewähren uns Einblick in einen hitzig erregten Wettbewerb. «Euthymides, der Sohn des Polios, hat das gemalt, wie Euphronios es niemals fertig gebracht hat»: selbst in den Tagen freiester Entfaltung der Künstlerindividualität wurden Stolz und Eiser des Schaffenden kaum mit solcher Hestigkeit angespornt wie in diesem Zeitalter des gebundenen Stils, wo die Enge bestehender Schranken zu peinlicher Vollendung im Einzelnen und Kleinsten zwang.

Allein der Ehrgeiz ist hier wirklich nur auf 'gute Form und Glanz der äußeren Aufmachung gerichtet. Dem Inhalt wird ein merkwürdig geringes Interesse entgegengebracht, und jenes Haschen nach Originalität, das zu anderen Zeiten der kunftgelchichtlichen Entwicklung die krampfhaft zuckende Bewegung gibt, ist dieser Periode fremd. Selbst die bedingungslose Entlehnung eines Bildstoffes würde nicht als Plagiat empfunden, oder vielmehr: aus der Tatsache des Plagiats dürste keinem ein Vorwurf entstehen. Gleichgültigkeit dem Thema gegenüber läßt solche Bedenken nicht aufkommen. Je länger man sich in die Bilderwelt der archaischen Kunst vertieft, um so mehr muß die Erkenntnis Raum gewinnen, daß es hier auf ganz andere Dinge abgelehen ist als auf die Mitteilung des Stofflichen. geschieht es, daß einer aus der Reihe tritt und eigene Einfälle anbietet. Es wird wohl viel erzählt, gewaltige und wunderliche Geschichten werden vorgetragen, aber man verlangt nicht, daß es neue Geschichten seien, und die Schilderung selbst vollzieht sich in formelhaften Wendungen, wie im Epos mit seinen stereotypen Beiwörtern und Gleichnissen. Und nicht bloß darin erinnert die archaische Kunst an jene Gedichte, sondern sie hat mit ihnen vielfach auch den Gegenstand gemein, denselben Episoden der Heldensage begegnen wir in Bild und Lied. Obwohl nun sehr häufig mit einem direkten Abhängigkeitsverhältnis zu rechnen ist, so läßt sich doch die bildliche Darstellung kaum jemals als getreue Wiedergabe des poetischen Motives erweisen. Fast immer sind da Abweichungen und Unklarheiten, welche den Spiegel der Quelle trüben und verzerren. Nicht um die Spuren zu verwischen, entfernt lich der Künstler von der Vorlage, auch hat er keineswegs die Absicht sie zu verbellern. Aber anderleits besteht auch nicht das Bedürfnis nach engerem Anschluß an eine literarisch fixierte Erzählung, und der Begriff der Illustration liegt dieser Kunst noch fern. Sie kennt nur ihre eigenen Gesetze.

Unter diesen Umständen bedeutet es stets ein Wagnis und kann sehr leicht zu Trugschlüssen verleiten, wenn man das archaische Bildwerk zum Ausgangspunkt für sagengeschichtliche Untersuchungen wählt. Kompositionelle Fragen und Rücksichten auf die dekorative Gesamtwirkung halten dem Gegenständlichen die Wage, und dieser Zwiespalt der Interessen verhindert die scharfe Einstellung auf ein stoffliches Problem. Das kleine Bronzerelief mit Hektors Lösung (Berlin) stellt eine im Format so glückliche Schöpfung dar, daß der Beschauer die Verstöße gegen den Wortlaut der Dichtung als künstlerische Notwendigkeit gern mit in Kauf nimmt. Die Szene spielt sich wesentlich anders ab als bei Homer, der doch ohne Frage das Bild beeinssulf

hat, indellen verhilft ihm gerade die Verwendung festkristallisierter Typen zu seinem klaren symmetrischen Bau, zur wirkungsvollen Ausnützung des kargen Raumes. In vielen Fällen jedoch steht das gewählte Schema in offenem Widerspruch nicht bloß zur speziellen Situation des Mythus, sondern zum Sinn des Vorganges überhaupt. Es ist unverständlich, wenn in Entführungsszenen so oft die Frau vor dem Räuber sich entschleiert, und sindet seine Erklärung nur in der gedankenlosen Übertragung einer traditionellen Geste auf einen Zusammenhang, dem sie sehr wenig angemessen erscheint. Und wenn in einer Darstellung des Troilosabenteuers der sliehende Reiter sich rückwärts wendet und den Bogen nach dem Verfolger spannt, so gibt sich in diesem Zug die Erinnerung an ein typisches Kampsmotiv zu erkennen, der Deutung auf die bestimmte Episode aber wird durch diese Konzession an die Überlieserung der Boden fast völlig entzogen. Die Beispiele ließen leicht sich häusen. Überall sehen wir wurzelstarke alte Formeln in die Erzählung hineinwachsen und ihre Gefüge zersprengen.

Wie selbstherrlich und unbekümmert der Künstler mit altem Sagengut verfahren darf, lehren jene Bilder, deren Inhalt nur Scheinbar dem Gebiet des Mythus entnommen ist. Beischriften oder Attribute einzelner Personen täuschen Beziehungen zu einem epischen Stoffe vor, allein schon die oberflächlichste Überlegung müßte fie als völlig haltlos erweifen. Auf einem Vafengemälde des Euthymides wird der sehr jugendliche Soldat, der zum Kampf sich rüstet. kurzweg als Hektor bezeichnet, das beforgt feinen Liebling entlaffende Elternpaar als Priamos und Hekabe – eine unmögliche Deutung, und das damalige Publikum kannte die Ilias doch auch. Auf einem zweiten Gefäß desselben Meisters treffen wir diese Figur des sich wappnenden Kriegers noch einmal an, doch in ganz andere Umgebung versetzt und mit klangvollem, aber frei erfundenem Namen. Der mythologische Aufputz des schlichten Genremotivs hat einen rein schmückenden Wert, er rückt den Vorgang in bengalische Beleuchtung, aber weder Maler noch Beschauer nehmen ihn ernst. Und jenes köstliche Lageridyll auf der Amphora des Exekias (Fig. 24), wo Achill und Aias dem Spielteufel verfallen sind: wer das schwere Geschütz einer gelehrten Interpretation auffahren wollte, würde gewiß die Scheibe fehlen, denn hier sowenig wie bei den reicher verbrämten Fassungen desselben Gegenstandes liegt die Ablicht vor, eine bestimmte Sagenversion zu illustrieren. Die Phantasie des Künstlers konstruiert sich aus dem vorhandenen Schema einen Sonderfall, aber ganz willkürlich, und jedermann mag sich seinen eigenen Vers dazu machen, hinter der schillernden Schale steckt kein fester Kern.

Wohl kann es vorkommen, daß die Darstellung mit der bildlichen Tradition im Einklang steht und ebenso mit den Erfordernissen der Materie, die sie in einwandfreier Weise wiedergibt. Nur handelt es sich dann meist um Züge typischen Charakters. Mit prachtvoller Frische weiß der Relief-

fries eines delphilchen Schatzhauses den Kampf des Achilleus und Memnon um die Leiche des Antilochos in einer breit ausgeführten Szene zu schildern, allein die streng heraldische Symmetrie der Gesamtanlage hat jede individuelle Regung unterdrückt. Man wird einwerfen, hier wäre sie von vornherein kaum möglich, und überhaupt wohl nicht am Platze. Gerade deshalb verdient der Umstand Beachtung, daß die archaische Kunst mit ausgesprochener Vorliebe bei Dingen von so genereller Natur verweilt. In der Tat gehört der Zweikampf über dem Gefallenen zu jenen Motiven, die während einer jahrhundertelangen Entwicklung als altes Erbe weiterwandern von Hand zu Hand. Es ist ein Bild von so großer Klarheit, daß immer wieder darauf zurückgegriffen wird als auf die einfachste und zugleich eindrücklichste Lösung. Dieselbe Formel, welche das Rundbild eines altrhodischen Tellers auf Menelaos' Streit mit Hektor um den Leichnam des Euphorbos anwendet, sehen wir in der Folge mit stets neuem Inhalt sich füllen, in den Grundlinien unverändert; bis dicht an die Schwelle der klassischen Kunst. Im üppig ausgestatteten äginetischen Westgiebel feiert das Schema einen letzten Triumph. Es ist dies aber auch das letzte Mal, daß eine Massenkomposition in monumentalem Rahmen sich mit so allgemeinen Wendungen begnügen darf. Der bogenschießende Herakles des Oftgiebels bedeutet im Figurenvorrat des Tempels das einzige Element, das aus der Fülle formelhaften Geschehens heraus auf einen bestimmten Stoff hinweist: man denkt an den Zug des Aiakiden Telamon gegen Laomedon von Troja, an welchem die Überlieferung auch den gewaltigsten der Recken teilnehmen läßt. Der Darstellung des Westgiebels läge dann vermutlich der zweite Akt der trojanischen Tragödie zugrunde, mit Aias und Achill als den Hauptträgern der Handlung, und so dürste im gesamten Skulpturenschmuck ein Preis auf den kriegerischen Ruhm des äginetischen Herrengeschlechtes zu erkennen sein, eine feine und sinnvolle Beziehung zur Lokalgeschichte. Dagegen muß jeder Versuch, die Bilder auf Einzelheiten hin erklären zu wollen, abgleiten am eleganten, aber starren Schematismus des Szenenbaues. Die ausgleichenden Tendenzen gehen hier so weit, daß selbst dem Herakles nur ein ganz dürftiges Kennzeichen zugestanden wird, bis auf die Löwenmaske vorn am Helm hat er nichts, was ihn zu charakterisieren und von den übrigen Personen zu sondern vermöchte. Wo aber bestimmte äußere Merkmale gänzlich fehlen, ist der ins Dekorative stilisierten Figurengruppe gegenüber die Möglichkeit einer individuellen Deutung äußerst gering. Die Gestaltenwelt der klazomenischen Sarkophage ist als Ganzes dem heroischen Milieu entlehnt, wir bekommen Heldenkämpfe zu schauen und Gewalttaten, wie sie die Sage erzählt, aber sie sind zum mythologischen Ornament geworden, und das einzelne Bild entzieht sich der sachlichen Auslegung.

Wie diese Kunst hinter dem Gedränge individuellen Lebens stets das Allgemeine sucht und sieht, so hält sie auch in der Darstellung des Menschen die Besonderheiten zurück zugunsten des Typus. Das Interesse richtet sich auf das Geletzmäßige und Bleibende der Erscheinung, und jedes einzelne Geschöpf läßt uns zugleich den Pulsschlag der Gesamtheit fühlen. Gewiß, auch das Menschenbild differenziert sich mit der zunehmenden Verfeinerung der Kunstmittel immer mehr: welche Fülle zartester Reize bietet die strahlende Schar jener graziölen Mädchenfiguren von der Akropolis! Indessen wäre es ein Irrtum anzunehmen, es sei hier nach dem Modell gearbeitet worden. Der vermeintliche Ähnlichkeitsgehalt ergibt sich allerdings aus einer gesteigerten Empfänglichkeit für die Ausdruckswerte der menschlichen Physiognomie, allein die generellen Züge behalten noch immer die Oberhand. Auch die eigentliche Porträtkunst kennt die Forderung nach einem authentischen Bildnis in unferem Sinne nicht, obschon dieser Kunstzweig im sechsten Jahrhundert bereits in hoher Blüte steht. Von jenen Weihgeschenken freilich, die in so stattlicher Zahl die großen Heiligtümer bevölkern, find nur verhältnismäßig wenige als Stifterbildnille anzulprechen, die Akropoliskoren zum Beispiel sind es erwiesenermaßen nicht. Oft bleibt die Sache ungeklärt, und nur wo eine inschriftliche Erläuterung da ist, haben wir einen festen Anhaltspunkt. Immerhin sind die Zeugnisse noch zahlreich genug und mannigfaltig nach ihrer Art: von den monumentalen Sitzfiguren des Samiers Aiakes, des Chares und Genossen aus Didyma bis zum gemalten Bildchen eines braven Arztes auf einem Marmordiskos in Athen. Selbst die Ansätze zur offiziellen Ehrenstatue reichen in diese frühe Zeit hinauf (Kleobis und Biton zu Delphi, Antenors Tyrannenmörder). Auf den Friedhöfen reiht sich Bild an Bild, und selbstverständlich ist hier in jedem einzelnen Fall die Beziehung auf eine bestimmte Persönlichkeit gemeint. Und das stets sich mehrende Material verschafft uns Einblick in immer neue und feinere Unterschiede. Beruhen sie auf dem individuellen Gepräge des künstlerischen Objekts? Sind diese Darstellungen wirklich Spiegelbilder des realen Lebens? Die Frage ist von entscheidender Wichtigkeit. Und wenn wir glauben, sie mit einem Nein beantworten zu müssen, so geschieht es aus prinzipiellen Erwägungen heraus, auf Grund unserer Kenntnis der archailchen Kunstrichtung überhaupt und der Tendenzen, welche sie bestimmen.

Daß freilich auch der strengste Schematismus der Bildsorm die realistische Porträtauffassung noch keineswegs ausschließen würde, lehrt das Beispiel der ägyptischen Kunst. Verbindet sie doch die traditionelle Formel einer starren Pose mit einer oft erstaunlich individuellen Bildung des Gesichts, und das bei aller erzwungenen Ruhe seiner Züge. Das seltsame Zwitterverhältnis von hieratischer Feierlichkeit und ungetrübtem Wirklichkeitssinn ergibt sich als natürliche Folgerung aus den eigenartigen religiösen Begriffen dieses Volkes, aus seinen Anschauungen vom Tod und vom Leben nach dem Tod. Denn einerseits läßt der sklavische Gehorsam gegenüber der Allmacht fest eingewurzelter kultischer Gewohnheit keine Lockerung des Kanons zu, andererseits aber

verlangt die Vorstellung vom Doppelgänger des Menschen eine genaue Kopie des lebenden Originals, ein eigentliches Abbild des Individuums mit seinen darakteristischen Merkmalen. Das Porträt muß kenntlich sein. Der tiese Respekt vor dem Wesen des Abgeschiedenen, nicht künstlerischer Nachahmungstrieb, hat die ägyptische Plastik schon sehr früh einem starken Realismus in die Arme geführt. Der Grieche weiß sich frei von Verpflichtungen solcher Art, für ihn besteht daher die Nötigung auch nicht, dem Bildnis den Stempel der äußeren Ähnlichkeit aufzudrücken. Das Grabmal wird zum Andenken des Toten errichtet, doch hat sein Bildschmuck keinessalls den Zweck, die Besonderheiten der körperlichen Erscheinung sestzuhalten. Für die Verständlichkeit der Darstellung sorgt nicht die Porträttreue, sondern die beigefügte Urkunde, in der Regel eine Inschrift, in prosaischer Kürze oder in gebundener Form, das genügt.

Allein man darf hier weitergehen und sagen, daß das besondere künstlerische Bestreben dieser Zeit der porträtmäßigen Schilderung von vornherein nicht günstig sein konnte, weil für ihr Empfinden das rein äußerlich Individuelle nicht in das Erinnerungsbild gehört. Was im Gedächtnis der Mit- und Nachwelt fortzuleben verdient, ist die verklärte Existenz des Menschen, frei von den Schlacken der banalen Wahrheit und in voller Kraft, am liebsten in der Krast der Jugend. Ob wirklich alle jene Leute, welchen die Statue eines nachten Jünglings vom Apollotypus ans Grab gestellt wurde, in der Blüte der Jahre gestorben sind? Aber auch dann entrückt sie sowohl die Gleichartigkeit des Motivs als auch die «ideale» Nachtheit der Sphäre des Zufälligen und Gewöhnlichen und hebt sie in ein Dasein höherer Art. Wenn man sich dabei, unbeschadet der ganz anderen Auffassung vom Sinn des Bildnisses, im Schema doch so eng an die statuarische Form der ägyptilchen Kunst anschließt, so geschieht es, weil diese Wiedergabe des Menschen in vollkommen beherrschter Haltung dem Zeitideal von Würde und Vornehmheit entspricht. Es ist ein durchaus aristokratisches: der Mensch darf sich nicht gehen lassen, er muß sich zusammennehmen. Die Absicht, schon im äußeren Auftreten die ethische Gesinnung zum Ausdruck zu bringen, verrät der Grieche der archaischen Periode in seiner Gebärde und in der Tracht. Man legt den größten Wert auf straffe Korrektheit, jede Bewegung muß der Norm sich fügen. Nur so ist diese schematische Stilisierung im Großen wie im Kleinen überhaupt zu verstehen: mit einer fast pedantischen Sorgfalt wird alles vermieden, was den herrschenden Anstandsbegriffen widerstrebt. Die Schönheit des Regelmäßigen und der Zucht ist die einzig anerkannte, man mag von keiner anderen willen. Und daran liegt es, an dieler Scheu vor allem, was nicht der allgemeinen Billigung sicher ist, daß wir im Rahmen des Archaismus so selten auf wirklich individuelle Zeichen stoßen. Einem Beschauer, der von Haus aus einen anderen Maßstab mitbringt, drängt sich in erster Linie stets das Typische auf. Alles kleinlich Modelmäßige ist aus den Zügen des Gesichts herausgestrichen, und stets haben wir ein in diesem Sinne gereinigtes Bildnis vor uns. Der Künstler schildert den Menschen seiner Zeit, wie er sein soll, wie man will, daß er sein soll, nicht wie er ist. Auch den bärtigen Typus der attischen Grabstelen (Aristion, Lyseas) wird man am richtigsten deuten, wenn man ihn als den gegebenen Ausdruck vollkommener Männlichkeit im allgemeinen faßt, nicht als die gesuchte Angleichung an ein bestimmtes Vorbild. Der Vielfältigkeit des Wirklichen steht diese Kunst fast ablehnend gegenüber, sie ahmt sie nicht nach, sondern bannt sie in Formeln, zwingt sie unter ihren Willen. Und nach ihrer eigenen Meinung steht sie hoch über der Natur.

3. Ornamentierung.

Wie die archaische Kunst ihr Verhältnis zur Welt des Realen aufgefaßt willen möchte, das hat sie bereits in ihrer ersten, geometrischen Periode mit der denkbar größten Klarheit ausgesprochen, und in den eigentlich entscheidenden Fragen hält sie auch bis zuletzt an ihrem Standpunkt fest. In zwei getrennten Betten strömen Kunst und Leben, und zur vollen Vereinigung kommt es nie. Es ist nicht selten, daß die gesamte Darstellung unter dem Eindruck unmittelbarster Naturnähe zu stehen scheint, aber mitten im naiven Getrieb drin bemerkt man dann plötzlich eine Stelle, wo die Stillsierung mit einem kühnen Strich die banale Echtheit durchkreuzt, und sieht man genauer zu, so schlingt sich unter der Decke überall ein feines Geäder hin, dessen Sast das ganze Bild mit einem widernatürlichen Schimmer färbt.

Wo irgend eine Pflanze sich aus dem Boden wagt, wird sie sofort ergriffen und ins Ornamentale umgebogen. Da sitzen Vögel auf volutenartig gerolltem Blattwerk, die Tiere der Wildnis weiden in einem Zaubergarten mit absonderlich gestaltetem Gesträuch und Blumenflor. Dem vegetabilischen Dekor vollends ist jeder Wirklichkeitsgehalt entzogen. Wohl lassen sich diese abstrakten Gebilde alle letzten Endes zurückführen auf Erscheinungen der Pflanzenwelt, und dem Biegen und Winden der Stengel, dem Geranke der Knospen und Blüten liegt gewiß Naturbeobachtung zugrunde, allein der Künstler verfährt mit einer schroffen Willkür, und alles was er draußen gelammelt hat, läßt er im Treibhaus seiner Phantasie in die seltsamsten Formen schießen. Dem Marmorfirst der Tempel entsteigt ein Märchenbaum von berückender Pracht, von großen Fächerpalmetten werden die Grabmäler bekrönt, reiche Bänder von aufgerichteten oder hängenden Blättern bekränzen das monumentale Gebälk wie die Wölbungen des feinsten Tongeschirrs. Lotos und Granatapfel gehören zum festen Typenschatz der Vasenmalerei. Und doch wird man niemals einem Halm begegnen, der einfach den Gesetzen

des natürlichen Wachstums folgt, und jene Vermischung des Dekorativen mit konkreten Pflanzenformen, wie sie die jüngere Antike nicht ungern vornimmt, hätte beim Publikum der archaischen Zeit kaum auf Verständnis rechnen dürfen.

Nun schrickt aber diese wunderliche Stillserung auch vor den heftigsten Bewegungen der Lebewesen nicht zurück. Wenn die geometrische Kunst die Körper von Mensch und Tier in Silhouetten von starr-eckigem Zuschnitt übersetzt, bei Umrißzeichnungen den Leib mit Gittermuster oder Zickzacklinien füllt, so geschieht das selbstverständlich in der Absicht, das Bild der Realität im Sinn einer rein imaginären Schönheit zu verändern. Es ist eine Idealisierung ähnlich derjenigen, welche der Dichter wagt, wenn er die Sprache des Lebens in Rhythmen gießt und mit dem Gleichklang des Reims verbrämt. Allein anders darf man auch die Naturwiedergabe des entwickelten Archaismus nicht bewerten. Ihm sind die Flächen des menschlichen Körpers der willkommene Tummelplatz für ornamentale Spiele, und der Zug der Muskellinien schlägt oft Wege ein, die mit den Bahnen der Wirklichkeit sich nicht Frei von ängstlicher Rücklicht auf die Bedingtheiten des Stoffes, laufen die Gewandfalten zu üppigen Mustern zusammen, ihr Reiz beruht auf Wirkungen anderer Art, als das natürliche Vorbild sie hervorzubringen Besonders wenn es an die Behandlung des Haares geht, läßt die Einbildungskraft alle Minen springen. Wie beim Tempel fast der gesamte dekorative Reichtum in den Formen des Daches sich festnistet, so wird hier in dem krönenden Lockengebäude das Beste und Feinste gegeben, was ein raffinierter Schmucklinn an ornamentalem Geflecht zu erzeugen vermag. Da= bei denkt der Künstler keinen Augenblick daran, den normalen Wuchs und Fall des Haares oder die modischen Trachten nachzuahmen, was er dem Auge des Beschauers vorsetzt, ist lediglich Ausdruck seiner schöpferischen Zu nadelspitzen Eiszapfen erstarrt die quellende Fülle, mit einem Netz herrlicher Eisblumen überzieht sich weithin ihre Oberstäche, jeder Büschel nimmt das Aussehen einer Arabeske an. Nach zwei entgegengesetzten Richtungen hin kann sich diese Stilisierung vom Bilde der Wirklichkeit entfernen. Entweder erscheint die gesamte Masse brettartig abgeplattet, nur an den Rändern sauber ausgefranst, im übrigen durch scharfe Rillen bald in horizontale Bänder, bald in senkrechte Streifen, bald durch kreuzweis verschränkte Furchen in viereckige Felder zerteilt. Oder aber die Gliederung nimmt einen stark plastischen Charakter an und übertrumpft mit ihren Wölbungen und runden Wülften um ein Beträchtliches das kräftigste Relief natürlicher Kräuselung. In hohe Schneckengehäuse werden dann die Stirnlocken aufgedreht, in Perlenschnüre aus lauter kugeligen Körpern die einzelnen Strähnen von Haupthaar und Bart verwandelt (Fig. 21). In anderen Fällen fühlt man sich an feingeripptes Blattwerk erinnert, oder an die Zungen eines

Feuerbrandes. Auch Behaarung und Gefieder des Tieres erfahren eine restlose Umsetzung in streng geometrische Formelhaftigkeit, und es ist keine Frage, daß diese Sphingen mit den sichelförmig gekrümmten Flügeln und dem starren Brustpanzer aus schematisierten Flaumfedern, diese Löwen mit der reihenweise geschichteten Mähne besonders für tektonische Verwendung als Grabaufsätze, Akrotere, Wasserspeier — sich sehr viel besser eignen als die naturalistischen Bildungen der klassischen und hellenistischen Zeit.

Jeden Zweifel an den ornamentalen Ablichten dieser Kunst müßte der Anblick ihrer streng stilisierten Polychromie beseitigen. Es ist eine Buntheit kräftigster Art, der unser farbenentwöhntes Auge kaum gewachsen ist, und in jeder anderen Umgebung würde sie disharmonisch und aufdringlich wirken, nur die blendende Atmosphäre des Südens hält ihr das Gleichgewicht. Hier aber erscheint sie auch unerläßlich, die Färbung der Skulptur bildet den notwendigen Abschluß der künstlerischen Arbeit. Für den Griechen ist ein bloß gemeißeltes Bild ein unfertiges Bild. So geht über Bau- und Schmuckformen der Tempel, über die gelamte figürliche Plastik ein wahrer Sprühregen funkelnder Farbe hernieder und erweckt die dumpfe Masse des Stoffes zu frischem Leben. Der Gesamteindruck ist ein lichter, freudiger. Allein dies oft überreiche Kolorit ist unabhängig von der natürlichen Erscheinung der Dinge, und die Farbenskala entspricht nicht der Palette der Wirklichkeit. Die älteren Skulpturen, besonders die Poroswerke der Akropolis, sind in ein äußerst grelles Gewand gehüllt, und ihre Farbenakkorde übertönen als schmetternde Fanfaren die diskreteren Stimmen der Natur: aus grünen Augen glotzen uns die Ungeheuer und Wundertiere an, ein glänzendes Blau deckt die Leiber der Pferde und Stiere, auch das menschliche Haar ist damit gefärbt. Mit der Zeit mäßigt und beruhigt sich dies überlaute Wesen, und im Wechsel des Systems mag man immerhin eine langsame Annäherung an natürliche Farbwerte erblicken: aber noch gegen Ende des Archaismus sind Haar und Augensterne der Menschen rot bemalt, die Mähnen der Pferde blau. Und dann läßt gerade die Bildhauerei der jünger-archaischen Zeit die polychrome Verzierung immer nur an bestimmten Stellen zu, während größere Flächen des Körpers, der Gewandung im reinen Weiß der Marmorhaut er-Es besteht hier nicht die Absicht, das Bild in konseguenter Weise nach Maßgabe der Realität zu tönen, sondern rein dekorative Gesichtspunkte entscheiden über Auswahl und Verteilung des bunten Schmuckes.

Denn so willkürlich, wie die Farben ausgesucht sind, erscheinen sie auch an die plastische Form geheftet. Der Eindruck des scheckigen Vielerleis, den diese polychrome Skulptur im ersten Moment zu erwecken pflegt, beruht auf dem sebhasten Alternieren kleiner und kleinster Farbpartikel, so daß man sich oft an mittelasterliche Glasmalerei erinnert fühlt. Bis in die subtisste Musterung von Diademen, Gürteln und Gewandborten läßt dieser emsige Wechsel sich

Aber im Grunde ist es eine äußerst beschränkte Abstufung, in die Hauptrollen teilen sich die beiden Kontraste Blau und Rot, und ganz bescheiden nur läßt da und dort noch ein weiterer Ton sich hören. Färbung ist sehr viel ärmer und einfacher als diejenige der Wirklichkeit. Die Giebelskulpturen sind stets mit denselben Mitteln bemalt wie der architektonische Rahmen, das gilt nicht nur für die strotzende Buntheit der hocharchaischen Porosbauten, sondern noch für die weit maßvollere des äginetischen Marmortempels. Hier handelt es lich nun freilich um angewandte Plastik, allein auch die isolierten statuarischen Denkmäler, wie jene herrlichen Koren der Akropolis, find im welentlichen gleich geschmückt. Bild und Bildträger machen zusammen das Kunstwerk aus und verwachsen zu einer Einheit von so streng organischer Struktur, wie sie die spätere Entwicklung nicht mehr kennt. Die Figur, welche den stattlichen Sockel als Akroter bekrönt, mit ihrer feierlich abgezirkelten Pracht, ist selber etwas wie ein Ornament und ganz ornamental gehalten. Nach Form und Farbe sind die Statue und ihr Postament aufeinander eingestimmt und stets im gleichen Grade stilisiert. Als eine feinverzweigte Schlingpflanze umfpielt die bunte Musterung das Ganze von der Wurzel bis in die letzte Endigung hinauf.

Die Malerei wiederum besitzt ihr besonderes Farbenmaterial und gehorcht ihren eigenen Gesetzen, aber im Prinzip besteht auch hier kein Unterschied. Die schwarzfigurigen Vasen mit dem starren Gegensatz des tiefdunkeln männlichen Karnats zum leuchtend weißen der Frauen stehen dem Naturbild ebenso fern wie jene intensiv polychrom ausgestatteten, wo die verschiedenfarbigen Tupfen in zierlichstem Rhythmus unablässig durcheinanderhüpfen. Man gehe etwa auf der Caeretaner Hydria mit der Darstellung des Busirisabenteuers dem wohlberechneten Wechsel von Dunkel und Hell in der Hautfarbe der Ägypter nach, der raffinierten Verästelung von Schwarz, Weiß und Rot bei der Negergruppe der Rückseite (Fig. 22), die auch im rein Dekorativen (Henkelpalmette, Stabmuster) in genau der gleichen Reihenfolge sich wiederholt. Den Verlust der monumentalen Gemälde können uns diese keramischen Produkte freilich ebensowenig ersetzen, wie die bemalten tönernen Votivtäfelchen oder die Metopen von Thermos. Und doch wird man auch die Wandmalerei dieser Zeit in ähnlich wirklichkeitsfremden Geleisen sich vorzustellen haben: trotz aller Fülle und Lebensfrische des Inhaltes, von welchen die literarischen Nachrichten uns erzählen. Die lachende Buntheit der stark von ostgriechischen Vorbildern beeinflußten Grabgemälde in Etrurien dürfte uns am ehesten einen Begriff vermitteln von der Art, wie diese Kunst um die Blöße oft recht derber Diesseitsfreuden den Zaubermantel einer ganz phantastischen Färbung schlägt.

Und dann ist es vielfach schon die Technik als solche, welche von vornherein jede Illusion vereiteln muß: die hellsgurige Malerei auf schwarzem Grunde sowohl wie die ältere Silhouettenmanier, mit welcher der realistisch empfundene Schattenriß der neuzeitlichen Kunst keinen Vergleich erträgt. Die anfangs allgemein herrschende Sitte der Füllornamentik, die bald vereinzelte massive Brocken mitten in die figürliche Szene verstaut, bald den ganzen Grund mit Motiven abstrakter Natur durchsetzt, entrückt den bildlichen Vorgang der räumlichen Sphäre. Und doch ist es keineswegs mangelndes Interesse an den Dingen wie sie sind, welches zu dieser eigensinnigen Stilisierung führt, und es ist durchaus nicht so, als hätte die Abkehr von der Wirklichkeit das Naturgefühl erstickt. Gar nicht selten verbirgt sich hinter der schematischen Zeichnung ein erstaunliches Verständnis für die sinnliche Erscheinungsform, hellsichtige Beobachtung, eine große Vertrautheit mit dem Tatlächlichen. Nichts wäre verkehrter, als angelichts archailcher Kunstwerke die Naturtreue zum Gradmesser für Werturteile zu machen. Denn wir haben es hier mit einer Kunst zu tun, welche die nachte Wahrheit zurückstellt, um einer Welt der reinen Vorstellung Platz zu schaffen, und Schmutz und Staub des Erdbodens hält sie ihr mit Absicht fern.

III. Manierismus.

Die Gefahren, denen jede formalistisch gesinnte Richtung sich aussetzt, hat die archaische Kunst auf die Dauer nicht abzuwehren vermocht, da sie auf konventionellen Stilprinzipien eigensinnig bis zuletzt beharrte. Aus dem engen Gehege dieser Beschränktheiten führt kein Weg ins Freie hinaus, ein peinlich gepslegter Garten ist ihr Reich, zwischen delsen künstlichen Beeten und gestutzten Büschen die Entwicklung immer verschlungenere Pfade geht. Der Fortschritt zeigt sich in einem unabsässigen Verfeinern der künstlerischen Ausdrucksmittel, zugleich aber tritt die Tendenz zu mechanischer Wiederholung immer deutlicher hervor, und die Bahn, auf der sich das Schaffen des Künstlers bewegt, wird mehr und mehr von einer verfänglichen Glätte.

Ein solcher Verlauf müßte sich voraussehen lassen, schon wenn man die frühen Äußerungen der archaischen Kunst mit kritischem Auge betrachtet, von Anfang an ist die Liebe zum Schnörkel da. Allein erst gegen Ende der Periode wächst sie zu einer Macht sich aus, die alles unter ihre Herrschaft zwingt, und angesichts dessen, was das sechste Jahrhundert an einheitlicher ornamentaler Verbrämung und Verzauberung geleistet hat, muß man in der Tat von einem Stil des Manierismus reden. Ihm hat sich der gesamte Bereich der hellenischen Kultur allmählich unterworfen, doch geht die Bewegung auf lokalen Ursprung zurück, und wir können ihren Zug von Ost nach West verfolgen. Kleinasien und die benachbarte Inselgruppe bilden den eigentlichen Herd dieser preziösen Förmlichkeit, und sicher hat die Berührung mit

dem nahen Orient entscheidend mitgewirkt. Das griechische Festland hat solchen Anreizen längere Zeit widerstanden und seine bodenständige nüchterne und etwas schwerfällige Art behauptet. Nach und nach aber gerät die Kunst auch hier in die Zirkel der Koketterie, und für Athen bedeuten die Jahrzehnte der Tyrannis die Befreundung des eigenen bedächtigen und geraden Welens mit der Affektiertheit der öltlichen Welt. Die ionischen Einflüsse. die seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts mächtig anschwellen, gestalten Anschauungen und Lebenshaltung der Athener gründlich um, die vornehme Gesellschaft gibt sich den Moden der ostgriechischen Kultur, die als überlegen empfunden werden, rückhaltlos hin. Das Resultat ist eine völlige Veränderung von Tracht und Sitte: davon wird noch ausführlicher zu reden sein. Aber auch in geistiger Hinsicht verfällt Athen dem Banne Ioniens. Und mit den Stoffen und Ideen, mit der feingeschliffenen Sprache seiner Philosophen und Dichter, denen der Hof der Peisistratiden gastliche Aufnahme gewährt, finden auch seine Steinmetzen und Maler sich ein, und der Geschmack des Publikums huldigt dem zierlich gedrechselten Stil der fremden Kunst. Bildhauer aus Paros und Chios arbeiten in Athen und machen hier Schule. Unter den Meisterlignaturen der attilchen Töpferindultrie begegnen uns neben altheimilchen Namen solche von ganz exotischem Klang, wie Amasis, und wenn einer sich herausnehmen darf, seine Fabrikate einfach als «der Skythe» zu zeichnen, so lehrt uns das, wie hoch damals das Fremde im Wert gestiegen war.

Es ist möglich, daß das Urteil unsrer Zeit die Wirkung dieser Einslüsse und die Macht des Manierismus überschätzt und seine Spur auch da erkennen möchte, wo der heiße Atem des Ostens die kühlere Stirn Athens vielleicht nur flüchtig streifte. Gewiß hat es an Persönlichkeiten nicht gefehlt, die andere Ziele verfolgten, und es gibt innerhalb des reifen Archaismus auch eine Richtung, die unbeirrt, energisch und auf geradem Wege dem schlichtgroßen Ausdruck der klassischen Kunst zustrebt. Doch ein durchschlagender Erfolg war diesen Tendenzen nicht beschieden gegenüber einer Zeitströmung von solcher Gewalt, daß sie selbst den Zusammenbruch der Tyrannenherrlichkeit mit ihren aristokratischen Allüren überdauern sollte. Erst die Umwälzung des gesamten nationalen Lebens im Zeitalter der Perserkriege bringt dann die endgültige Abrechnung. Seitdem hat der Manierismus nur in abgesprengten örtlichen Spielarten und in bestimmten hieratischen Formeln, wie im stereotypen Bildschmuck der panathenäischen Preisvasen oder im Kultapparat, ein stilles Dasein gefristet. Daß Jahrhunderte später der Sammeltrieb eines eklektilchen Klassizismus die veralteten Dinge wieder ans Licht ziehen und zu einem kurzen Scheinleben erwecken sollte, gehört zu jenen Launen der Kunstgeschichte, die sonderbar, aber gewiß nicht unerklärlich sind.

1. Zuspitzung der Form.

Die Art, wie ein Bild zustande kommt, ist auch in diesem letzten Stadium der archaischen Kunst, trotz dem gegenseitigen Austausch und regen Verkehr, nach den Landschaften verschieden. Schon das Lineament an sich betont den örtlichen Ursprung, jede Gegend hat ihren besonderen Strich. ionischen Osten macht sich bereits in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts eine Erregung bemerkbar, die alles zu leisem Vibrieren bringt. Ein nervoles Knistern geht durch die Linien, sie kräuseln sich, wie mit dem heißen Eilen künstlich gewellt, in kurzen zuckenden Bewegungen. In Malerei und Plastik gewöhnen sich die Locken des Haares, die Pferdeschweife und Mähnen diesen kokett tänzelnden Rhythmus an, auch Säume und Falten der Gewänder werden von der zitternden Unruhe erfaßt, schwingen bebend hin und her. Es bildet sich ein eigentümlicher Tremolierstrich heraus, der für den Charakter dieser ionischen Kunst ungemein bezeichnend ist und ihrer Neigung zum Runden, Wölbigen entspricht. Die Kurve ist hier diejenige Linie, welche überall den Ausschlag gibt. In der Ornamentik, die mit ihren Flechtbandund Halbmondmotiven, den mächtigen federnden Spiralen und dem Rollwerk von Ranken und Voluten den Eindruck einer wogenden Unrast hervorruft. Aber auch die Formen der Pflanzen- und Tierwelt setzen sich in rotierende Bewegung, da werden Stengel und Blätter elastisch geschweift, Hörner und Schwänze beinahe zum vollen Kreis gebogen, und auf den sogenannten Augenschalen zerschmelzen selbst die Teile des menschlichen Gesichts zum weichen Liniengeschlinge. Im Grunde ist es derselbe Saft, der schon in der schwellenden Stilisierung der minoischen Kunst kreist und treibt, und man geht wohl nicht fehl, wenn man da und dort ein Weiterflackern alter Tradition erkennen möchte. Die scheckige Zeichnung der Tierleiber auf Vasen und Tonsärgen aus Kleinasien erinnert stark an die Technik der mykenischen Zeit; aber von dem freien und unbedenklichen Wurf jener frühen Malereien unterscheidet sich die neue Art durch eine seltsam kapriziöse Führung der Konturen, und dieses eigensinnig gewundene Gebaren ist es, was dem ostgriechischen Manierismus sein besonderes Gepräge gibt.

Ganz anders benimmt sich die Kunst Athens, sie verleugnet auch in diesen Zeiten sestlichen Glanzes den nüchternen Grundzug ihres Wesens nicht. Die Linien, mit denen sie ihre Bilder baut, sind hart und von einer gläsernen Sprödigkeit. Spirale und Bogenstrich gehören auch hier zum sesten Spielplan, allein sie haben etwas Widerspenstiges, müssen sich krümmen lassen wie Eisendraht, ihren Bewegungen sehlt der slüssige Zug. Dem hier herrschenden Geschmack sagt vielmehr der gestraffte Strich zu, der sich eckig bricht, und statt des fortlausenden Wellengeschaukels geht es in ewigen Knickungen vorwärts, aber im gleichen kurzatmigen Tempo wie dort.

Charakteristische Proben dieser steifen Zickzackbewegung bieten die knotigen Spazierstöcke der Männer auf rotfigurigen Vasen strengen Stils. Die Schwingen von Flügelfiguren und gefiedertem Getier sind zu scharfen Zahnreihen regelmäßig ausgeschnitten, die Grenzlinie des Stirnhaares wird eckig gefranst. Der Umriß eines übergeworfenen Mantels verläuft als zackiger Kamm, treppenartig stufen sich die Säume ab, spitzen Stalaktiten ähnlich schiebt sich das Gehänge der Gewandzipfel zulammen, und die typischen Schwalbenschwanzenden der Kleider nehmen ins Unmögliche verfeinerte und zerbrechliche Formen an. Auch hier handelt es sich um Außerungen eines Stilgefühles, dessen Entwicklung man eine endlos lange Wegstrecke zurückverfolgen kann. Die Mäanderborte, die uns auf Schritt und Tritt begegnet, ist ein Erbstück der alten geometrischen Dipylonkunst, ist auch in der Zwischenzeit unablässig kultiviert worden. Ietzt aber nimmt das Motiv noch einmal einen neuen Anlauf, und seine eckig gespreizte Bewegung ist so sehr zum symbolischen Ausdruck des ganzen Formenwillens geworden, daß man sich gar nicht wundern kann, wenn auf der Schale des Peithinos (Fig. 23: Peleus ringt mit Thetis) der Umriß der verschlungenen Hände des Helden zur selben ornamentalen Formel erstarrt, die im Muster des Bildrahmens und des Stirnschmuckes der Frau mit unermüdlicher Regelmäßigkeit sich wiederholt.

Trotz aller lokalen Differenzen jedoch, und bei noch so scharf ausgeprägter Selbständigkeit der einzelnen Stilgruppen: über die großen Fragen der Zeichnung und Kompolition lind lie lich einig, und ihre Anschauungen wurzeln in gemeinsamem Boden. Vor allen Dingen begegnen sich Osten und Westen in ihrer Freude an einer Zierlichkeit, die bis zum Außersten getrieben wird. Die Linien werden immer mehr verdünnt und lösen sich gern in Fadengeringel auf. Ein grotesker Anblick, wenn auf klazomenischen Sarkophagen und stilverwandten Vasen an phantastisch körperlosen Stengeln große Glockenblumen schwanken, so wie die Seifenblase sich am Strohhalm wiegt. Man liebt gerade dies Nebeneinander von breiter Silhouette und haarfein ausgezogenem Strich, und so spinnen sich überall zwischen fülligen figürlichen Umrillen die Stränge von Pferdezügeln und Hundeleinen wie zarte Sommerfäden hin, Lanzen und Stabattribute werden zum einfachen Riß, und die Gewichte massiver Ornamente hängen in Geweben von allerdelikatester Struktur. Die Flächen des nackten Körpers wie des Gewandes beleben sich mit einer an Detail oft überreichen Zeichnung von Muskeln und Falten, bald spritzen die Linien, zu Bündeln gesammelt, gleich einem jäh aufschießenden Strahl, bald rieseln sie still und in gleitendem Fluß, und dann wieder umkreisen sie eine Form in zitternden Kringeln, wie sie sich bilden, wenn man einen Stein ins Waller wirst, dicht aneinandergereiht und in rhythmischer Folge. Nicht auf eine naturalistische Wiedergabe des Stofflichen ist dabei die Absicht des Künstlers gerichtet, sondern auf erhöhten dekorativen Effekt, die Anordnung der Falten-

züge verharrt bis zum Ausgang des Archaismus in ganz konventionellen Bahnen, und meist ohne Rücksicht auf den gewölbten Kern, den die Hülle umspannt. Wo es aber um behaartes Fell, Schuppenhaut von Schlangen und fischleibigen Dämonen, um Athenas Ägis oder ähnlich kleingeteilte Oberflächen sich handelt, da kann man mit Stricheln kein Ende finden, und hier fühlt diese tistelnde Manier sich ganz in ihrem Element. Die breite Masse wird mosaikartig in zierlichste Partikel zerlegt, und nicht nur in der Plastik, sondern auf Gemälden sogar setzt man die einzelnen Beeren von Sträuchern und Weintrauben, die Enden der Schneckenlocken in erhöhtem Relief auf: eine Technik des «Pointillismus», welche das Bild in unruhigem Glanze flimmern läßt. Nichts scheut man so sehr wie ein leeres Feld, noch ist der horror vacui nicht überwunden, und ängstlich wird das Zustandekommen von blöden Stellen vermieden. Wo irgend die Formen sich auseinanderbiegen. bestreut man den Zwischenraum mit einer Saat, der die zierlichsten Sachen entsprießen. Auf die Gewandflächen werden winzige Kreuzchen und Roletten gespritzt, Ringlein, Tupfen und Punkte. Den pikanten Reiz des Schönheitspflästerchens auf blassem Teint hat schon die Kosmetik der Ionier entdeckt. Bei figürlichen Szenen ist man von der primitiven Verwendung anorganischer Füllornamente abgekommen, statt dessen läßt man minutiöses Laubwerk die Staffage umranken, allerlei Kleinkram treibt sich herum. Mit wachsendem Geschick verwertet man die aufgemalten oder eingeritzten Inschriften als Lückenbüßer, bald in gerader Richtung, bald zu Kurven gebogen, dann aber gibt es auch Schalenbilder, wo die Buchstaben lose über den Grund geschüttelt sind und sich da verteilen wie die Sterne am Firmament, die Worte sind kaum noch lesbar, oft völlig sinnlos geworden.

Es versteht sich von selbst, daß für Operationen von so unerhörter Subtilität das bisher gebräuchliche Werkzeug nicht mehr genügen konnte. Stichel und Stift werden zu nadelspitzer Feinheit verschärft, und die allerdünnsten Federfahnen sucht sich der Vasenmaler aus. Die führende Technik ist nun die des Gravierens, sie wird mit einer sich steigernden Genauigkeit und pedantischen Sorgfalt geübt und läßt sich, was die Präzision der Arbeit betrifft, dem Verfahren des Kupferstichs in seinem raffiniertesten Stadium vergleichen. In der Tat erinnert die peinliche Akkuratesse, mit der ein Meister wie Exekias leine Bildchen zurechtkritzelt (Fig. 24), an die «kläubelnde» Manier altdeutscher Zeichenkunst. Man muß diesen Wundern der Miniatur mit der Lupe auf den Leib rücken, will man ihren Reichtum restlos ausschöpfen. Eine entsprechende Zunahme der Empfindlichkeit beobachten wir an der Marmorbehandlung der Bildhauerei, die alten Meißel werden als zu stumpf verworfen, auf Messerschärfe müssen jetzt Kanten und Falten zugeschnitten werden, und Hand in Hand mit diesem verfeinerten Liniengefühl geht eine Vervollkommnung der Politur, welche die Flächen zu spiegelnder Glätte abschleift. Der Stein

hat immer mehr von seiner Masse herzugeben, und es ist unglaublich, was Marmorfiguren auf der Stufe der Ägineten an halsbrecherischer Kühnheit der Statik zugemutet wird.

Wieder, wie ganz im Anfang der archaischen Periode, bemächtigt eine ornamentale Stiliserung sich auch der organischen Lebewelen und verstrickt sie in die feinen Maschen ihrer Spinngewebe. Nicht daß ein durchgehendes Entmaterialisieren stattfände wie in den Tagen der geometrischen Kunst, die den Geschöpfen das rote Blut aus den Adern saugt, die Verwandlungen sind von einer raffinierteren Art, aber nicht weniger einschneidend. Und doch ist nicht diele Neigung zum Schnörkel das eigentlich Entscheidende, sondern die Tatlache, daß auch da, wo dem natürlichen Aussehen der Dinge anscheinend keine Gewalt geschieht, jedes greifbare Objekt ins Grazile umgesetzt Man gewinnt den Eindruck, als hätten alle Körper überhaupt an Gewicht eingebüßt, in Wirklichkeit aber ist es so, daß man ein Auge hat nur für die zierlichen Bilder der Umgebung und Andersgeartetes hartnäckig überlieht, und durch eine solche Auslese schafft sich diese Kunst eine eigene Welt von einer schwebenden Leichtigkeit. In der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts gewinnt die Landschaft in der Malerei eine sehr auffallende Geltung, die Szene belebt sich mit verschwenderisch reicher Vegetation. Weinlauben und Obstgärten, ganze Haine und Wälder füllen die Gründe bis in den letzten Winkel, und es wird Wert auf ein buntes Vielerlei gelegt. Und doch ist alles Gewächs von der gleichen übermäßigen Schlankheit, dunne Stämme, oft zu mehreren verschlungen, säuselnde Zweige und spitzige Blätter, und Zufall ist es nicht, daß man von den Bäumen am häufigsten Palme, Tanne, Olive antrifft, und Rebstock und Platane mit ihrem zackigen Laub. Auch die rein ornamentale Flora verwendet ausschließlich schmale Formen für ihre Ranken, Fächerpalmetten und Knolpen, die lehr lang und mit der starren Geradheit einer Stichflamme aus dem Stengel schießen. Unter dem Getier fucht man nach Gattungen von elegantem Bau, und es ist ungemein charakteristisch für den modischen Geschmack, daß jetzt der hochstelzige Reiher zum Hausgenossen des Menschen wird und selbst in Frauengemächern Eingang findet. Pferd und Hund fügen sich ausnahmslos dem allmächtigen Zeitideal, was sind diese Leiber mager, die Beine unwahrscheinlich dünn, Ohren und Schnauzen zugespitzt! Wo sich die Zahl der Figuren vervielfacht, bei Darstellungen eines Viergespanns zum Beispiel, wird der Umriß der Gruppe in ein faseriges Bukett verwandelt.

Daß der Mensch sein eigenes Bild nur in veredelten Verhältnissen sehen mag, bedarf nach all dem keiner weiteren Begründung mehr. Die Frauen sind trotz der schwellenden Uppigkeit ihrer Formen überaus zart und zierlich gebaut, und nach wohlbeleibten Männern würde man vergebens Umschau halten, Kinder wie Greise zeigen denselben hageren, fettlosen Körperbau.

Ein sensibles und schlankgliedriges Geschlecht ist es, mit zerbrechlichen Knöcheln, mit Händen und Füßen von aristokratisch schmaler Gestalt, mit Fingern, die lich wie Schmetterlingsfühler bewegen, und hohem, bieglamem Hals. Dem Gesicht geben mandelförmig geschlitzte Augen, kantige Brauen und Lippen ein spitzes Aussehen, seine Kontur verläuft in unruhigen Winkelzügen, weit und mit scharfen Ecken springen Kinn und Nase vor. Für ihre Geschöpfe von einer so außerordentlich delikaten Art hat diese Kultur nun in der Tracht sich einen passenden Rahmen hergerichtet. Es wäre eine sohnende Aufgabe, den Einflüssen des manierierten Stilgefühls auf die Entwicklung der Kleidermode, nach Schnitt und Schmuck, im einzelnen nachzugehen: von den weichen Stiefeln der Ionierinnen, deren lange gebogene Schnäbel so auffällig an gotisches Schuhwerk erinnern, bis zu den hohen kegelförmigen Hauben unterstreicht und steigert das gesamte Kostüm die Vorstellung einer feingezüchteten Körperbeschaffenheit. Das Überhandnehmen barbarischer Gewandung hat man sich nicht bloß aus der exzentrischen Vorliebe für orientalische Allüren im allgemeinen zu erklären, sondern diese enganliegenden und bizarr gemusterten Trikots, die Zipfelmützen und geschweisten Kappen skythischer und persischer Herkunst entsprechen den spitzfindigen Schönheitsbegriffen und dem besonderen Formenideal der Zeit.

Und neben dem Zierlichen das Gezierte. Das sind keine natürlichen Bewegungen mehr, gar so kraus und launisch geht es vorwärts und wieder zurück, in kurzen Absätzen und Wendungen von überraschender Plötzlichkeit, immer aufs neue reißt die Linie aus, entschlüpft der zuerst eingeschlagenen Richtung, flüchtet auf Abwege. Man setze bei einer beliebigen Einzelform an und verfolge etwa die Zeichnung einer Pferdefessel: wie sich das windet und sperrt und ein- und ausbiegt. Das Haar verästelt sich ohne Ende, und wenn es nun plötzlich Mode wird, einen Backenbart zu tragen, so geschieht es dem verschnörkelten Zug seines Flaums zuliebe. Der Schlangenrand der Agis kann sich in störrischen Krümmungen nicht genug tun, sogar das Blut der Wunden muß in wirren Bächen durcheinanderfließen. Dem Lebenssaft wird eine Mischung eingespritzt, die den normalen Pulsschlag ändert. Eine Unsumme von Komplikationen birgt der Motivschatz der älteren rotfigurigen Malerei. Als sei die Welt närrisch geworden, hebt nun ein ganz verzwicktes Gestikulieren an, ein Tänzeln, Schlenkern, Gliederwerfen, die abstrusen Spiele des dionysischen Gesindels verleiten auch die bisher so nüchterne menschliche Gesellschaft zu den verwegensten Akrobatenkünsten, und bei unglaublicher Verrenkung des Körpers werden schwere Fäller sowohl wie das allerfeinste Kleingeschirr vor dem verblüften Beschauer balanciert. Das Auge verlangt nach dem Bizarren, und doch ist die Ursache nicht in optischen Bedürfnissen allein zu suchen, sondern in der nervösen Veranlagung der Zeit überhaupt. Wie würde das Verständnis für die Grundlagen des Phänomens uns erleichtert werden, könnten wir einen Menschen jener Tage nur ein paar Sätze sprechen hören! Immerhin vermag auch der spärliche literarische Nachlaß noch eine ungefähre Vorstellung von der gezierten Ausdrucksweise zu vermitteln, die hier zu erwarten sein müßte. Jener Hipponax aus Ephesos, der im gespreizten Versmaß der Hinkjamben zu dichten beliebte und diese Form auch erfunden» haben soll, war ein Sohn des ionischen Bodens und Zeitgenosse der Sargmaler von Klazomenä (wo auch er sein Leben beschlossen hat): wie diese überzeugt davon, daß mit der künstlich geschaffenen Disharmonie, die den ruhigen Rhythmus bricht und den Satzbau verzerrt, die setzten Trümpse auszuspielen seien.

2. Verfeinerte Art.

Es ist selten, daß die Parallelität von Formensprache und ethischer Haltung einem so klar vor Augen tritt, wie in der Periode des reifen Archaismus, wo die Flucht vor dem Einfachen und Natürlichen Kunst und Leben in die gleichen Irrgänge hineinzieht. Das Gehaben des Menschen nimmt leltsam gekniffene Formen an. Wieder wurzelt die treibende Kraft im griechischen Osten, und wir sehen, wie von dort aus die Ideen einer wählerisch gepflegten Gesittung immer weiter sich verzweigen, bis schließlich die modische Zierlichkeit den ganzen Raum der hellenischen Welt durchrankt. Wie in der äolischen und ionischen Poesse das Lob einer beherrschten Lebensführung und Wohlanständigkeit erklingt, so zeigt uns die Bilderwelt der Vasen- und Sargmalerei sowie der Plastik kleinasiatischen Ursprungs die frühesten Proben jener streng geregelten Etikette, die ihren Siegeszug bis in die entlegenen Kolonien des Westens und nach Etrurien ausdehnen sollte. Die Menschheit gewöhnt sich eine gekünstelte Gangart an. Die Füße setzen sich in kurze trippelnde Bewegung, oder sie trennen sich weit zu einem hüpfenden Zehenschritt, als gelte es den Pfützen der Straße auszuweichen. Ein peinliches Sauberkeitsbedürfnis bestimmt das ganze Gebaren. Jenes sorgsame Raffen der Röcke, zuerst bloß ein Gebot der Zweckmäßigkeit, wird immer mehr zum konventionellen Ausdruck der Grazie und Eleganz, und die lesbische Dichterin spricht, wie fein bemerkt worden ist, von dieser Geste als von einem Prüfstein vornehmer Erziehung: «Welch Bauernweib hat dir den Sinn betört, die nicht versteht, wie man das Kleid an die Knöchel zieht?» (Sappho fr. 70). Die Kunst des Treppensteigens muß damals zu hohem Raffinement sich ausgebildet haben, auffallend oft versucht man sich in der Wiedergabe jener federnden Bewegung, mit der eine Frau im rauschenden Kleid sich auf den Tritt ihres Wagens hebt. Unnachahmlich die preziöle Art, wie eine Schleppe angefaßt und gelüpft wird, daß der Stoff in geschweiften Falten schwingt. In der statuarischen Plastik hat sich dies Motiv zur scheinbar stereotypen Formel ausgewachsen, die lange Reihe der marmornen Mädchenbilder von der Akropolis wird nicht müde es zu wiederholen, aber mit einer stets verseinerten Sensibilität, und in jedem einzelnen Fall fesselt die Lösung durch ihren selbständigen Reiz. Was immer die schlanken Finger berühren mögen, sie tun es vorsichtig und leise, der volle Griff, das hastige Zupacken ist als ein Zeichen von Unbeherrschtheit und mangelndem Takt verpönt. Selten fährt eine Hand auf geradem Wege ihrem Ziele zu, sondern die Bewegung hat etwas Gezwungenes, Bedächtiges: nur wer sich mit Reserve zu geben weiß, versteht sich auf seine Manieren. Attribute und Wassen werden anders getragen, als es sonst zu geschehen psiegt, mit einer graziösen Leichtsertigkeit, die Anstrengung des Hebens soll dem Beschauer nicht zum Bewußtsein kommen. Es ist immer ein Stück Theatralik in der überlegenen Art, mit der man sich seinem Gegenüber präsentiert.

Wie die Geste, so hat auch die Miene der Spiegel eines bewußten ethischen Verhaltens zu sein. Von dem archaischen Lächeln schlechthin wird man heute nicht mehr sprechen, denn jene starr grimassenhafte Gesichtsbildung, die den Skulpturen der älteren Periode den freundlich glotzenden Ausdruck gibt, will nicht anders beurteilt sein als ein primitiver Versuch, die leblose Ruhe der Züge zu brechen, allein die Verschiebung der Mundpartie setzt noch ganz un= vermittelt und ruckweise ein, und ohne jedes Mitspielen der Umgebung, so daß hinter diesem hilflos verzerrten Grinsen niemand seelische Stimmung suchen wird. Es ist ein Lächeln der Verlegenheit, aber nicht der psychologisch bedingten, es verschließt kein Geheimnis, und wenn dieser Schein gutmütigen Wohlwollens bei Gerechten und Ungerechten uns entgegenleuchtet, so braucht man nicht mit Hamlet sich zu wundern, «daß einer lächeln kann und immer lächeln, und doch ein Schurke sein». Der Manierismus dagegen, der seine Mimik schon voll in der Gewalt hat, setzt den Zügen nun in der Tat ein lüßliches Lächeln auf, und hier ist es mehr als ein mechanisches Muskelspiel. Es soll einer bald echten, bald künstlich erzeugten Heiterkeit Ausdruck geben und gehört als ein wesentlicher Zug in das Programm dieser berechnenden Stilisierung, es past zum übrigen gezierten Tun, daß man die Lippen sich kräuseln läßt. Nun gibt es Bilder, wo die schalkhafte Koketterie dem Charakter der Szenen entspricht, in einer ionischen Darstellung des Parisurteils (Amphora in München) werben die Göttinnen um die Gunst des Richters mit gespitztem Mund und den holdseligsten Grübchen ihrer Wangen. Stets wird der ganze Apparat einer aufs äußerste zugeschliffenen Mienenkunst in Bewegung gesetzt, und in der Plastik erreicht die Modellierung des Untergesichts eine Zartheit ohnegleichen und einen berückenden Schmelz. Kein Zweifel jedoch, daß in vielen Fällen das strahlende Antlitz zur Maske geworden ist, zum Instrument eines demonstrativen Freundlichseins, von einer oberflächlichen und angelernten Art.

Das Gefühl, den kritisch beobachtenden Blicken der Umwelt ausgesetzt zu sein, fälscht die naive Unbefangenheit des Auftretens, und in die Haltung kommt etwas Ablichtliches, falt Änglitliches. Der gereckt aufrechte Gang mit scharf eingezogenem Kreuz, zu dem man sich zwingt, hat mit der starren Geradheit des älteren Archaismus nichts zu tun, es ist die Vorstellung von der Grazie des Steifen, welche die Figur in die Zwangsjacke der Affektiertheit steckt. Sogar der familiäre Verkehr nimmt künstlich geschraubte Formen an, und über jene schlichten Szenen der Grabmalkunst, welche die Verstorbenen im Alltag ihrer Häuslichkeit zu schildern haben, ist eine beklemmende Feierlichkeit gebreitet. Daher war es gewiß ein erklärlicher Irrtum, wenn das sog. Leukothearelief der Villa Albani (Fig. 25) lange Zeit im Sinn einer heiligen Geschichte gedeutet wurde, und dem Betrachter wird es noch immer einige Mühe kosten, in dieser Szene, die mit dem gemessenen Takt einer höhschen Zeremonie sich abwickelt, das Bild eines intimen Erdenglückes zu sehen. Gar so unnahbar stolz thront diese Mutter, hält sich die Kleine weit vom Leib, und unter dem kühlen Hauch untadeliger Korrektheit muß selbst das kindliche Liebkosen zur Geste der Ehrfurcht werden. Die übrigen Figuren wohnen dem Vorgang in einer beherrschten und gesammelten Haltung bei, wie zur Defiliercour bereitgestellt. Allein sehr zu Unrecht hat man diese zögernde bedächtige Bewegung des Ganzen der «starren Unbehilflichkeit des alten Stils» zur Last legen wollen: das Relief ist eine der allerletzten Proben dieses Manierismus, und das gewollte Anlichhalten der formalen Ausdrucksmittel ist in vielen Einzelheiten so deutlich spürbar, daß man auch hinter der gedämpften Gebärdensprache bestimmte Absichten erwarten muß.

Noch weit mehr natürlich steht das Benehmen in der Öffentlichkeit und das gesellige Leben unter dem Zeichen einer glatten Formkultur. Und man liebt gerade Szenen, die sich leicht dem Charakter einer repräsentativen Schaustellung anpassen. Das Schema einer santa conversazione, das Götter oder Heroen der Sage paarweile oder in Gruppen vereinigt, begegnet uns Sie begrüßen sich, oder stehen in ruhigem Gespräch, die Situation als solche ist belanglos, bleibt auf die Frage nach der Motivierung meist die Antwort schuldig. Um so größeres Gewicht wird nun aber auf schöne Außerlichkeit gelegt, bis in die Haltung des kleinen Fingers ist die Geste diszipliniert und von einer Überlegung, als habe man vor dem Spiegel die Wirkung ausprobiert. Und das alles ist von einer absoluten Einheitlichkeit; derselbe Sittenkodex herrscht im Himmel und auf Erden, es gibt keinerlei Abstufung: die Mädchen, die am Brunnen Wasser holen, unterhalten sich mit der gleichen gediegenen Vornehmheit wie die Bewohnerinnen des Olymps. Wenn ein Manierist reinsten Wallers wie der Vasenmaler Oltos eine Versammlung von Gottheiten darstellt, so wird die Geziertheit auf die Spitze getrieben. Die Herrschaften sitzen im vollen Schmuck ihrer Attribute da, drehen Blumen und

Früchte in überschlanken Händen, fächeln mit Zweigen Kühlung sich zu. Eine wispernde Unruhe geht durch den Kreis, ein fortwährendes Wenden der Körper und Drehen der Köpse, und ist es nicht, als spüre man den elektrischen Funken einer salonfähigen Konversation von einem zum andern hüpsen? Im Fries des Siphnierschatzhauses zu Delphi (Fig. 26) folgen die Götter einem Schauspiele, das sie sichtlich erregt, und doch hält sich das Gespräch in den Schranken des guten Tons, man ist in Gesellschaft und vergist das nicht. Die Damen haben erst die Röcke glatt gestrichen, bevor sie sich setzten, und keiner der Anwesenden läßt sich so weit gehen, daß er die Beine übereinanderschlägt oder auch nur die Füße kreuzt, höslich und diskret, mit einer sachte tippenden Berührung, wendet man sich dem Nachbar zu. Nicht leicht ließe ein stärkerer Kontrast sich denken als der zwischen der schwülen Atmosphäre hier und dem großartig sässigen Gebaren der klassischen Zeit, wie es in der Götterversammlung des Parthenonfrieses sich kundgibt.

Derselbe Gegensatz trennt das freie und ungebundene Auftreten der Parthenonreiter und jenes Höchstmaß von künstlichem Drill, mit dem in den Tagen der höhlchen Kultur die jeunesse dorée Athens zu Pferde einherstolziert. Das Reiterbild ist ein Lieblingsthema der streng rothgurigen Vasenmalerei, und lelbstverständlich geht es nicht ohne Gewaltsamkeit ab, wenn sich seine Umrisse in den knappen Rahmen eines Schalenrundes biegen müssen. Und doch kann das Gezwungene und oft Naturwidrige der Haltung nicht etwa bloß aus der Raumnot erklärt werden, denn hier erzählt der kleinste Zug von der hellen Freude des Zeichners am Reiz des Kapriziösen. Immer wird hohe Schule geritten, und wie die jungen Leute in ihrem sichern Sitz auf blankem Pferd eine erstaunliche Selbstbeherrschung an den Tag legen, so ist auch die gravitätisch gezierte Gangart des Tieres das Resultat einer bis ins Kleinste reichenden Dreslur. Auch die marmornen Pferdefiguren von der Akropolis sind, bei aller äußeren Ruhe ihres Schrittmotivs, von einer nervölen Spannung, die sich nicht bloß im steilgereckten Hals, im emporgerissenen Kopf, in der sperrigen gequälten Stellung des Unterkiefers, sondern selbst in der sich sträubenden Mähne verrät, feurige Renner von edler Rasse und wachem Temperament, das aber gezügelt wird durch die scharfen Machtmittel eines herrischen Willens.

Mit der straffen Zucht, die im folgenden Zeitalter der Frühklassik das sittliche Verhalten des Griechentums bestimmen sollte, hat dies überfeinerte
Regelwesen nun aber keinerlei innere Verwandtschaft. Wenn dort selbst
der Habitus der Frauen gestählt wird mit der herben Krast des herrschenden
männlichen Ideals, so ist es hier gerade umgekehrt, und das ganze Wesen
dieses ausgehenden Archaismus zeigt feminine Züge. Schon daß die Tracht
der Männer in so vielen Dingen der weiblichen Mode sich nähert, will beachtet sein. In keiner anderen Phase der griechischen Kulturgeschichte nimmt
die Lebenshaltung der beiden Geschlechter einen so konformen Charakter an,

und zwar mit entschiedener Tendenz auf weibische Grazie in Erscheinung und Gebärde. Die Männer tragen ihr langes Haar gern in derselben kunstvollen Weise aufgesteckt wie die Damen der vornehmen Stände, und mit dem Kostüm eignen sie sich auch ihre Sitten und Unsitten an. Ratlos steht der moderne Beschauer vor dieser Verwirrung der Begriffe, Verwechslungen lassen lich oft schwer vermeiden, der Fall der «wagenbesteigenden Frau» steht nicht allein. Selbst ein Kriegsmann wie Ares huldigt weiblichen Schwächen, die Art, wie er etwa seinen Helm mit drei Fingern hebt, während die zwei übrigen sich abspreizen (Schale des Oltos), ist einzig in ihrer delikaten Zimperlichkeit. Der schwärmerische Kultus, den die Vasenmaler in so auffälliger Weise mit der Schönheit des jungen Mannes treiben, gilt dem Typus einer gazellenschlanken Eleganz, welchen diese Zeit zur höchsten Vollendung gebracht hat. Gewiß ist es ein treues Spiegelbild der Wirklichkeit, die selbstgefällige Pole dieler niedlichen Sonntagsreiter im aparten Sportanzug, im lieghaften Bewußtsein ihrer strahlenden Anmut, von bewundernden Kennerblicken umschmeichelt und umworben. Es fehlt auch nicht an Auswüchsen, die abstoßend wirken: bei den Modegecken jenes musikalischen Kränzchens, das Euphronios auf die Rückleite seines Antaioskraters gemalt hat, steigert sich die frauenzimmerliche Ziererei zur Unnatur. Und ist man einmal in diese Umgebung geraten, so schlägt einem von überall her, aufreizend und ermattend, das Parfüm einer verzärtelten und fast dekadenten Gesellschaft entgegen, das flirtet und winkt mit stechenden Blicken, das spielt am Gewandsaum mit nervölen Fingern, und selten fehlt in der Hand die Blume, die hier das Riechfläschchen vertreten muß.

Man wird sich nicht darüber wundern, daß bei einem so zartbesaiteten Geschlecht für nachte Kraftleistungen ein sehr geringes Verständnis anzutreffen ist, in der Welt der großen Taten fühlt diese Kunst sich nicht zu Hause. Die leise Blasiertheit des Epigonenzeitalters zeigt sich besonders deutlich im veränderten Verhältnis zu den Stoffen des Mythus, dem man sich innerlich entfremdet fühlt, der Respekt ist ins Wanken geraten. Die Vasenmaler haben nun bisweilen eine Art ihre Geschichten vorzutragen, die ins Burleske und Karikierende hinüberspielt, und es fehlt nicht an Zügen einer überlegenen Ironie. Selbst Göttinnen bleibt es nicht erspart, daß sie vor der wiehernden Geilheit zudringlicher Silene in mächtigen Sätzen Reißaus nehmen müssen. Und die Abenteuer des Herakles werden zu lustigen Schnurren, haben es stark auf die Lachlust des Publikums abgesehen. Da erblicken wir den Helden, wie er in gebückter Haltung und mit arglistiger Freundlichkeit den bösen Höllenhund kirre zu machen sucht, oder (ein besonders beliebtes Thema) mit dem zappelnden und quiekenden Eber herangekeucht kommt, während der königliche Hasenfuß sich zitternd in ein großes Faß verkriecht. Und von köstlichem Humor ist jene Szene, wo er dem Pharao Busiris und seinem feigen

Gelindel in Bausch und Bogen den Garaus macht. Diese graziös skurrile Note hat zuerst die Malerei der Ionier angeschlagen, die Bilder der «Caeretaner» Vasen wollen keine Travestie des Mythus darstellen, aber sie gewinnen allem eine amüsante Seite ab, kichernd und unter oft recht grellen Scherzen oder im steifen Bänkelsängerton werden lustige und grausige Mären zum besten gegeben. Man wird zur Erklärung dieses heiteren Einschlages auf die analoge Erscheinung hinweisen dürfen, die sich zu gleicher Zeit in der Dichtung des östlichen Griechentums bemerkbar macht: das Lied vom Froschmäusekrieg und ähnliche witzige Spielereien, welche die Geschöpfe ihrer schelmischen Laune in den prunkenden Purpur des Heldenepos hüllen, sind auf diesem Boden gewachsen, und wenn der Margites, diese Jobsiade des Altertums, für die Schilderung waschechter Menschlichkeiten eine Form sich zurechtmacht, die das heroische Versmaß mit dem iambischen Trimeter durchsetzt, so haben wir hier die literarische Parallele zu diesem pikanten Einfall der bildenden Kunst, das schwere mythologische Gericht mit beizenden Späßen zu würzen. Im Athen des Solon wäre eine solche Keckheit der Überlieferung gegenüber noch als Profanation empfunden worden, aber die ionischen Einstülse zerstreuen derartige Bedenken, die Sage wird ihrer erhabenen Würde entkleidet, und mit Vorliebe zieht man genremäßige Motive hervor, wo dann die Freude an drastischem Beiwerk sich ausleben darf. Eine größere Anziehungskraft als der Heldenkampf um Trojas Mauern üben nun die Intermezzi des Lager= lebens aus: das Gezänk um die Waffen 'des Achill, und wie man beim Brettspiel sich die Zeit vertreibt (Fig. 24). Von prickelndem Reiz sind Bilder der sich rüstenden Krieger, mit interessanten Toilettekunststücken im reichsten Spiel der Abwechslung. Immer wieder werden wir von der tragischen Schaubühne weg in die Sphäre hinter den Kulissen geführt, wo man die Kinder des Ruhms von einer neuen Seite kennenlernt. Aus der Schale des Solias duftet es nach Iodoform. Achill verbindet seinem Waffenbruder Patroklos die Armwunde, und der macht gar kein Hehl daraus, daß es ihm höllisch wehtut, er hockt auf seinem Schild am Boden, und in der Nähe betrachtet sieht das Heroentum fast kläglich aus.

Mit Erstaunen stellt man diesen scheinbaren Widerspruch sest: bei aller Delikatesse und minutiösen Sauberkeit der formalen Ausführung mag diese Kunst einen Hang zum Trivialen nicht unterdrücken, der ihren Begriffen von gepflegter Lebenshaltung eigentlich ins Gesicht schlägt. Und doch wird man ähnliche Gegensätzlichkeiten in jeder manieristisch gearteten Epoche sinden: vielleicht ist es eine gewisse Scheu davor, allzu ernst genommen zu werden und in den Hauch gutmütiger Naivität zu geraten, was diese Kunst einer aufgeklärten Zeit so gern mit der banalen Wirklichkeit kokettieren läßt. Denn am wohlsten fühlt sie sich da, wohin kein Laut des rollenden Pathos dringt, und ihre gute Laune scheint dann unverwüsslich. Da kreischt gellend und schrill

das erregende Nachtleben einer üppigen Jugend auf. Dirnen mit frechen Lippen treiben sich herum, randalierende Zecher mit Weinlaub im Haar, taumelnden Ganges und mit fahrigen Armen. Auch die Kehrseite der schäumensen Becherfreuden wird nicht verschwiegen, dem Katzenjammer und seinen grimmen Nöten schaut man verständnisvoll schmunzelnd zu. Bisweilen wird die Erzählung frivol, es kommt zu recht gewagten Scherzen. Und dann wieder geht es ganz zahm und manierlich zu, und wir sehen uns in die ehrbare Nüchternheit eines Schuls und Anstandsunterrichts oder eines wohlumhegten Familienidylls versetzt. Das ist die Welt, an deren zerstreuender Mannigsfaltigkeit der reife Archaismus noch Gefallen finden mochte, als er der lapisdaren Größe überdrüßig geworden war.

Wenn nun doch den gewohnten alten Bildstoffen eine Stelle eingeräumt wird, so geraten Gehalt und Erfordernisse des Themas mit der modernen Geistesrichtung leicht in verhängnisvollen Konflikt. Für die wuchtige Simplizität dieser Dinge ist der Masstab verlorengegangen, und man bringt das starke Temperament nicht auf, das der Vorwurf verlangt. Wo brutale Härte am Platze wäre, spielt sich vor unseren Augen ein Manöver von sauberer Korrektheit ab. Eine Probe: Theseus entführt Antiope, die jungfräuliche Königin der Amazonen (Fig. 27: Giebel des Apollotempels in Eretria). Man erinnere sich, was die Kunst anderer Zeiten aus diesem Motiv des Frauenraubes zu machen pflegt, wo nervige Männerarme mit bebenden Leibern ringen, und halte neben jenen Ausdruck entfesselter Gewalt die außerordentlich dezente Art, mit der die heikle Geschichte hier erzählt wird. Der Räuber legt leise und fast scheu die Hand an den zarten Mädchenkörper, und die Darstellung der fragmentierten Gruppe dürfte ein Unbefangener sich eher so auslegen, als trüge ein Kavalier eine vornehme Dame durchs Waller. Keine jähe Bewegung, kein Zerren und Reißen, und was den Reiz der Frau von Welt ausmacht, darf sie auch nicht verlieren in der ärgsten Not, an dem feinen Linnenhemd verschiebt sich keine Falte und kein Haar in der kunstvoll gebauten Frisur. Den Kampfbildern fehlt es nicht an Schärfe, wie überhaupt diese Zeit einen Sinn für Grausamkeiten hat, der manchmal ans Perverse Aber mit einem ritterlichen Anstand werden die Mordwerkzeuge gehandhabt, und mitten in der blutigsten Schlächterei bewegt man sich noch mit bestrickender Grazie. Ein sonderbarer Anblick, wenn auf Bildern des Euphronios der riesige Herakles sich in den Kampf in stutzerhaftem Aufzug stürzt, mit neckisch gewundenen Buckellöckchen oder kunstvoll drapiertem Löwenfell. Die Entwicklung drängt immer mehr zu einem Ausscheiden alles Ungeloblachten, kraftvoll Derben, und man tritt den bildnerischen Qualitäten des westlichen Äginetengiebels nicht zu nahe, wenn man sein Ensemble als den Höhepunkt eines verfeinerten Formalismus bezeichnet. Gar so glatt und mit einer reglementmäßigen Sicherheit, die an die Sportübungen des Fechtfaales erinnert,

lösen sich Ausfall und Parade ab, und jenes undurchdringliche Lächeln der Gesichter trägt sehr wesentlich dazu bei, daß man den ganzen Vorgang nicht als völlig echt empfinden kann. Diese Szenen haben immer etwas von dem wohlberechneten Effekt sorgfältig gestellter lebender Bilder. Bis dann unter dem Sturmeswehen einer neuen Zeit der ganze künstliche Aufbau zusammenbricht.

Und doch sollte man von dieser Kunst des dekorativen Scheins nicht Abschied nehmen, ohne denjenigen Wesenszug beleuchtet zu haben, in dem das blaue Blut der Edelrasse am deutlichsten sich verrät. Bei besonderen Anlässen nämlich wird ein weihevoll sprödes Gepränge entfaltet, und es gibt da Zeremonien von so fürstlicher Noblesse, daß man nur mit verhaltenem Atem zu folgen vermag. Die Vorbereitungen zum Parisurteil vollziehen sich auf Bildern der späteren Kunst bisweilen auf sehr nonchalante Art, es wird noch Toilette gemacht, aber die Spannung der Erwartung stellt sich beim Beschauer kaum ein, es geht nicht förmlich zu. Ganz anders hier, wo die Göttinnen in stolzer Würde ihren Einzug auf die Bühne halten, gemessenen Schrittes und in rhythmischem Takt, wie zu den Klängen einer majestätischen Marschmelodie. Die Aussendung des Triptolemos, die ein halbes Jahrhundert später in bürgerlich schlichten Formen sich abspielt, müssen umständlicher Toilettenprunk und hieratische Steifheit zur Haupt- und Staatsaktion erheben. Den Besuch des jungen Theseus auf dem Meeresgrund hat auch die klassische Kunst behandelt, mit dem ganzen rauschenden Schwung ihrer üppig reichen Mittel, aber den adeligen Zauber, der auf der Schale des Euphronios (Fig. 28) über diese Szene ausgegossen ist, hat ihr kein Späterer wiederzugeben vermocht. Es ist eine Audienz nach allen Regeln der Etikette, Athena selber stellt der in kühler Hoheit thronenden Amphitrite ihren Schützling vor, der hält sich in ehrfurchtsvoller Distanz, und zögernd nur streckt er die Hand nach dem schimmernden Kleinod aus. Hier nun vermählt sich der kalte Stahlglanz der feinen Linien mit der verhaltenen Bewegung zum reinsten Akkord. Und so umzirkelt von strengem Formelwesen wirkt der Vorgang so ergreifend wahr: man hört das Herzklopfen des Knaben in all der kristallenen Feierlichkeit.

Dritter Abschnitt.

Die klassische Kunst.

ON dem naiven Brauch, die «Blütezeiten» der griechilchen Antike an den Fingern aufzuzählen, ist man wohl endgültig abgekommen. Mag auch die Ansicht zu Recht bestehen, daß die Entwicklung sich in wechlelnden Kurven bewegt haben foll, so ist es immer noch ungewiß, auf welche Punkte der langen Strecke die entscheidenden Akzente fallen. Und stellt jene Epoche, die man gemeinhin die klassische zu benennen pflegt, wirklich die ideale Reife künstlerischer Ausdruckswerte dar? Das spätere Altertum hat so empfunden, das ist keine Frage. Dem Klassizismus der römischen Kaiserzeit ist die Kunst des fünsten und vierten Jahrhunderts als die vollendete und ein für allemal vorbildliche Kunst erschienen, und er trug auch kein Bedenken, aus seiner Überzeugung die praktischen Konsequenzen zu ziehen. Das eigene Schaffen wird nach dieser Richtung rückwärts eingestellt, mit einer Ausschließlichkeit, welche unsere archäologische Wissenschaft bedauern mag, wendet sich die Sympathie des Publikums und damit auch das Interesse der Kopisten den Denkmälern jener abgeklärten Schönheit zu. Auch die noch erhaltenen Urteile der antiken Kunstliteratur legen von dieser bedingungslosen Hochschätzung beredtes Zeugnis ab. Renaissance und neuzeitlicher Klassizismus bleiben im lelben Vorurteil befangen, und immer fester kristallissert sich der geschichtliche Vorgang in der Phantasie zum Bild vom gesetzmäßigen Werdegang eines organischen Wesens: wo auf der Mittagshöhe des Lebens die Kräfte der Natur ihr Meisterstück vollbringen, und alle übrigen Entwicklungsstadien als Momente des Aufstiegs oder Niedergangs, der Vorbereitung oder des Welkens und Verfalls erscheinen. Es ist diejenige Auffassung des kunstgeschichtlichen Prozesses überhaupt, der Winckelmann zuerst das Wort geredet hat, aber im Grunde hält die ganze Äfthetik des 19. Jahrhunderts an diesem orthodoxen Standpunkt fest. Und selbst der fortwährende Zuwachs an neuem Quellenmaterial und die immer weiter sich ausdehnende Rundsicht auf das Gesamtgebiet der alten Kunst haben ihn unverrückt gelassen.

Die Werturteile der Vergangenheit sind für uns unverbindlich. Es ist freilich zu wiederholten Malen, auch noch in der jüngsten Zeit, von der Forschung

unternommen worden, das Dogma von der absoluten Vollkommenheit der klassischen Kunst auf Grund theoretischer Erörterungen sachlich rechtfertigen zu wollen. Wir können nicht finden, daß der Versuch gelungen sei. Das Höchstmaß genialer Leistungsfähigkeit wird da in einem asthetisch befriedigenden Ausgleich zwischen Naturnachahmung und Stilisierung erblickt, und dieses letzte und höchste Ziel des bildnerischen Schaffens soll erreicht worden sein in der Kunst des Lysipp. Nun dürste sich darüber streiten lassen, ob Lylipp überhaupt noch der klassischen Periode zuzurechnen sei. wurzelt seine Persönlichkeit in den Traditionen der Klassik, allein er ist ihrem Gehege entwachsen und lenkt mit aller Entschiedenheit in eine völlig neue Bahn. Gleich Michelangelo steht Lysipp auf der Grenze zweier Zeiten, man könnte ihn den Vater des hellenistischen Barockstils nennen, denn auch er hat der kommenden Kunst den Boden bereitet, so wie es im 16. Jahrhundert der große Florentiner tat. Und es geht wirklich nicht an, die Schöpfungen der Parthenonzeit oder diejenigen der praxitelischen Epoche lediglich als Etappen auf einer Strecke zu betrachten, die geradeswegs zu den Offenbarungen des lysippischen Genius führt. Vielmehr liegt hier etwas wie eine bewußte Umorientierung vor, denn kurz vor dem Eingreifen Lysipps spürt man ein Abflauen und Bequemwerden, demgegenüber das Tun des sikyonischen Meisters als aufreizend und eigentlich befreiend empfunden werden müßte. Die vorhergehende Kunst aber hat - ehe sie sich ausgegeben, in den Tagen ihrer höchsten Spannkraft - mit Absichten sich getragen, auf welche die oben erwähnte Definition des Klassischen nicht ohne weiteres anzuwenden ist.

Wenn wir den Ausdruck «klassisch» für unsere Darstellung beibehalten, lo lei zum voraus betont, daß wir damit keinen Qualitätsbegriff verbinden. Er dient hier lediglich zur Bezeichnung einer bestimmten Periode, die allerdings im Rahmen der antiken Kunstgeschichte ihre ganz besondere und wirklich zentrale Stellung hat. Äußerlich fixiert wird sie durch die beiden Brennpunkte in der politischen Entwicklung des Hellenentums: das Zeitalter der Perserkriege leitet die Epoche ein, das Auftreten Alexanders des Großen bedeutet ihren Abschluß. Und man kann wohl sagen, daß während ihrer Dauer die nationale Eigenart am reinsten sich entfaltet hat. Niemals sonst ist die griechische Kunst so griechisch gewesen, so unabhängig und unberührt von allen ausländischen Einflüssen. In der archaischen Periode nicht, denn da ist die fortwährende Durchdringung mit fremden Elementen außerordentlich stark, und erst die Wirkungen der Perserkriege machen dem ein Ende. Aber mit dem Beginn der Alexanderzeit setzen die Beziehungen zum Orient aufs neue ein, wir sehen, wie die Schranken niedergerissen werden, und der enge Kontakt mit der Kulturwelt des Oftens ist dann nie wieder verlorengegangen. Nur im fünften vorchristlichen Jahrhundert und in der ersten Hälste des vierten will man von einer Annäherung an fremde Ideale

gar nichts wissen. Auch da, wo das Hellenentum sein Können dem Ausland zur Verfügung stellt — man denke an die fürstlichen Grabbauten und Sarkophage in Kleinasien und Syrien —, wahrt es seine volle Selbständigkeit und
erledigt sich der Aufgaben nach eigenem Besinden und in durchaus origineller •Weise.

I. Frühklassik.

Die Periode, die wir als die frühklassische bezeichnen, umfaßt ungefähr die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts. Sie reicht bis an die Schwelle des Parthenon, mit dessen Bau im Jahre 447 begonnen wird, aber noch manche leiner Metopen und lelbst das von Phidias geschaffene, erst 438 vollendete Tempelbild der Athena Parthenos haften mit allen Fasern und so zäh in der Formenwelt der vorhergegangenen Epoche, daß jeder Verluch einer systematilchen Abgrenzung natürliche Zusammenhänge zerreißen müßte. Es sind Entscheidungen von ungeheurer Wucht, die in den paar Dezennien zwischen den Perserkriegen und dem perikleischen Zeitalter gefallen sind: kein Wunder, daß ihre Spuren sich nicht rasch verslüchtigen. Doch die wildesten Wellen treibt der Sturm des neuen Kunstwollens in den 70er und 60er Jahren. Was die Plastik betrifft, so gibt bereits der Skulpturenschmuck des Zeustempels zu Olympia mit größtem Nachdruck zu verstehen, daß eine Umwertung aller Werte Platz gegriffen hat. Und gleichzeitig vollzieht sich in der Malerei eine Entwicklung ganz entsprechender Art, die Wandbilder des Polygnot und seiner Mitarbeiter bedeuten den endgültigen Bruch mit den Geletzen der archaischen Flächenkunst und die frühesten Proben dessen, was wir Modernen unter einem Gemälde verstehen. Nun spürt man auch zum erstenmal die Tätigkeit einzelner Meister als wirklich treibende Kraft im allgemeinen Geschehen. Die Individualität erzwingt sich Gehör, und es tauchen Künstlernamen auf, mit denen sich eine deutliche Vorstellung verbinden läßt. Myron gehört noch durchaus dieser Periode an, Phidias ist in ihr groß geworden. Ihr Beginn bezeichnet den wichtigsten Wendepunkt in der griechischen Kunstgeschichte überhaupt. Er fällt zeitlich zusammen mit Ereignissen im nationalen Leben, welche die staatlichen und kulturellen Zustände aufs tiefste beeinflussen sollten. Und gewiß liegt es nahe, den Wandel des künstlerischen Empfindens mit diesem äußeren Umschwung in Zusammenhang zu bringen.

Tatlächlich haben auch die politischen Erschütterungen jener Tage mit Macht in das Räderwerk des Kunstbetriebes eingegriffen und einen neuen Kurs herbeigeführt in mehr als einer Hinsicht. Schon durch die gewaltsame Beseitigung der Tyrannis, gegen Ende des sechsten Jahrhunderts, wird das gesamte soziale Verhalten auf eine neue Bass gestellt. Mit dem Absterben der

hössichen Gesellschaftsformen erlicht auch die Freude am Luxus und an heiterem Glanz der Ausstattung. Statt der dynastischen Bedürfnisse ist es nun der Volkswille, welcher der Kunst ihre Aufgaben zuweist. In Sizilien freilich ragt die Einzelherrschaft noch in die neue Zeit hinein, doch zeigt sie ein ganz anderes Gesicht als die überseinerte Kultur der älteren Fürstensitze im griechischen Mutterland. Hier aber weicht das aristokratische Gehaben dem hestigen Ansturm des bürgerlichen Elements auf der ganzen Linie. Wieder, wie in der Peisistratidenzeit, beobachten wir einen starken Zuzug von Osten her, und der junge Freistaat Athen sammelt aufs neue die produktiven Kräfte selbst aus entlegener Ferne, aber durch den Schimmer exotischen Prunks läßt sich kein Auge mehr blenden. Die scharfe Opposition, die Sitte und Kostüm von aller Unnatur befreit, zwingt auch der Kunst eine veränderte Haltung auf. Man will die unverbrämte Einfachheit. Die von fremden Düsten geschwängerte Lust wird gesäubert und geklärt, und aus den Schöpfungen der neuen Zeit strömt uns der herbe Erdgeruch des attischen Bodens entgegen.

Und dann setzt bald nach Abschluß der inneren Gärungen der welthistorische Akt der Perserkriege ein. Nicht allen Stämmen Griechenlands hat dies Erlebnis soviel bedeutet wie dem Volk von Athen. Doch hatte auch der Westen zu gleicher Stunde seinen eigenen Kampf gegen das Barbarentum zu bestehen, der mit der Niederlage der Karthager endete, und die Wirkung ist eine ähnliche gewesen. Die Befreiung aus der Persernot und ihre Folgen, der politische Zusammenschluß der Griechen, die ungeahnte Steigerung ihres Ansehens in der Welt, haben das hellenische Nationalbewußtsein mächtig auflodern lassen. Und was sonst so selten anzutressen ist: das Hochgefühl des kriegerischen Triumphes wirkte befruchtend auf das Schaffen der bildenden Künste ein. Wir reden hier nicht von der Fülle neuer Aufgaben, die ihnen aus der Verherrlichung der jüngsten Ruhmestaten erwachsen sollte. Auch dieses freilich ist ein Moment von großem Gewicht. Das Siegesdenkmal, wie es jetzt in die Erscheinung tritt, monumental in seinen Ausmessungen und ein Gefäß für den wogenden Inhalt festlich gehobener Stimmung, stellt bedeutende Anforderungen an die materielle Leistungsfähigkeit und nicht geringere an die Erfindungskraft des Künstlers. Es ist etwas Neues, wenn nun selbst die wahrheitsgetreue Schilderung geschichtlicher Vorgänge versucht wird (Gemälde der Marathonschlacht in der «Bunten Halle» zu Athen), aber es kennzeichnet die Gesinnung der ganzen Epoche - in der Persertragödie des Aschylos haben wir die literarische Parallele dazu -, und sogar das Kunsthandwerk geht auf diese Dinge ein.

Indessen, die stoffliche Bereicherung durch das Hereinziehen der lebendigen Gegenwart ist nicht die Hauptsache, die wesentlichen Elemente des Fortschritts liegen auf anderem Gebiet. Das Bestreben, dem stolzen Zeitempfinden den würdigsten Ausdruck zu schaffen, führt zur Verkleidung der historischen Tat-

lachen mit allegorischem Schmuck: die Schätze der sagenhaften Vergangenheit und des Göttermythus werden nach sinnreichen Beziehungen durchsucht. Die Kämpfe der Heroen mit Kentauren oder Amazonen, die nun plötzlich eine lo auffällige Rolle spielen, symbolisieren den Sieg des Griechentums über Barbarengewalt, und der attische Nationalheld Theseus steht in strahlender Glorie da. Asiens Demütigung durch Hellas spiegelt sich in den dramatischen Szenen von Ilions Untergang. Und es bedeutet doch wohl eine bewußte Anspielung, wenn Polygnot den Siegestempel zu Platää mit einem Bild des homerischen Freiermordes schmückt. Ein Material, das bisher in traditioneller Weise, auf der Grundlage gefestigter Normen und ohne besondere innere Anteilnahme von der Kunst behandelt worden war, erfährt jetzt unter dem Aufblitzen kühn ausgreifender Ideen eine eigenartige und seltsam erregende Beleuchtung. Der Bildstoff erscheint durchgeistigt und gesehen durch ein Temperament. Und das erwachende Interesse an Wesen und Gehalt des Gegenstands lenkt das künstlerische Schaffen aus den gemächlichen Bahnen rein dekorativer Tätigkeit heraus, weißt es auf ungewohnte und sehr hohe Ziele und wappnet es dafür mit Ehrgeiz, Energie und frischem Mut des Wagens.

Man würde - auch ohne Kenntnis der geschichtlichen Begebenheiten, allein in Anbetracht der veränderten Haltung, in der jetzt alles Gebild aus Menschenhand sich dem Auge darstellt - auf eine revolutionäre Umgestaltung der Daseinsbedingungen überhaupt zu schließen haben. Die Kunstwerke verraten insgesamt ein erstarktes Lebensgefühl, wie es nur die Entfesselung aus starrgewordenen Gewohnheiten auszulösen pflegt. Gleich einem tiefen Aufatmen geht es durch die Welt. Ein neues Griechentum ist da erstanden, ein ernstes, stolzes, selbstbewußtes, ein Volk, das seine Freiheit sich erstritten hat in schweren Kämpfen, und dem diese Freiheit als das kostbarste Besitztum gilt. In den Eindrücken der Kriegsjahre wird man nicht die alleinige Urlache dieler geistigen Neuorientierung suchen dürfen. Sie haben ihr zum vollen Sieg verholfen, aber sie haben sie nicht erst geweckt, die Bewegung setzt schon vorher ein. Die große Abrechnung mit dem Landesfeind bildet nur den Schlußstein in einer ganzen Folge trotziger Willensäußerungen. Schon die jüngsten Denkmäler aus dem «Perserschutt» reden eine Sprache, die mit der Vergangenheit bewußt gebrochen hat, und sind als Dokumente einer völlig umgewandelten Sinnesart zu bewerten. Die Generation, welche die Perler schlug, hatte aus eigenem Antrieb bereits den neuen Weg beschritten, sie war vorbereitet auf die kommenden Dinge und der letzten und härtesten Probe auch innerlich gewachlen.

Schlichtheit und Größe.

Einem Geschlecht mit so schwerem Blut und ernstem Sinn, wie es in den Tagen des großen nationalen Aufschwungs in Hellas uns entgegentritt, mußte jene Kunst des Archaischen gründlich widerstreben, ihre farbenprangende Heiterkeit sowohl wie ihre gezierte und preziöse Art. Mit rücksichtsloser Strenge wirst es über Bord, was ihm entbehrlich und überstüssig scheint, und unter dem wuchtigen Tritt der neuen Zeit geht manche Köstlichkeit zugrunde. Einer fast übertriebenen Simplizität und Nüchternheit muß jetzt das schmucke festliche Gepränge zum Opfer fallen. Man will sich zu einer möglichst knappen Ausdrucksweise zwingen und vermeidet ängstisch jedes unnütze Wort. Die unbedingte Schlichtheit gilt für vornehm.

Schon in der äußeren Erscheinung des Menschen, in seinem Gebaren finden wir das erzwungen Einfache betont. Das Haar der Männer wird fest und stramm um das Haupt gewickelt, in Zöpfen, die wie Stricke gedreht sind, oder die Enden der Locken werden um einen runden Reif gerollt zu massigem Wulft, es ist etwas Energisches in dieser Frisur, die auf die zierlichen Reize des Archaismus ganz verzichtet und dafür die großen Linien des Schädels zur vollen Geltung bringt. Man hat das Aufkommen dieser neuen Haartracht treffend verglichen mit jenem Kostümwandel im 18. Jahrhundert, welcher die Perücke mit ihrer breiten, sich kräuselnden Lockenpracht durch den straffgewickelten Zopf der friderizianischen Epoche ersetzt. Gern wird das Haar auch kurzgelockt getragen, der Krauskopf des jugendlichen Tyrannenmörders entspricht dem zeitgenösischen Geschmack. Die Frau gibt die gekünstelten Flechten auf, die Masse wird glatt gestrichen, im Nacken in einen Knöten aufgedreht, in einen steifen Haarbeutel gesteckt, oder die Locken fallen schlicht und ohne jede kokette Drehung herab. Sehr häufig jedoch verhüllt ein Kopftuch oder Schleier das ganze Gewächs. Besonders die Kleidung ist von größter Einfachheit: die Männer tragen das Himation auf dem bloßen Leib, der Körper der Frau wird vom Hals bis zu den Füßen von glatten Gewandmassen zugedeckt, und ein Gürtel aus derbem Stoff markiert die einzige Gliederung.

Mit dieser ausgesprochenen Abneigung gegen alles Hervorstechende und Aufdringliche, welche den Leibesschmuck auf ein Mindestmaß reduziert, hängt nun auch die betonte Lässigkeit im Benehmen zusammen, man gibt sich natürlich und unbefangen. Der Stand muß etwas Gelöstes bekommen, daher wird das eine Bein entlastet und im Knie gebogen, der untätige Arm hängt entweder in freier Entspannung herab, oder die Hand wird mit breiter Fläche in die Seite gestützt. Gerade diese letztere Armhaltung kehrt immer wieder, sie entspricht der etwas ungeschlachten Nonchalance, welche man bewußt und absichtlich an Stelle jener affektierten Gebundenheit und steisen Etikette setzt.

Gegenüber der höfischen Eleganz früherer Zeiten macht sich ein fast spießbürgerliches Gebaren breit. Die Begriffe von Vornehmheit und edlem Anstand haben sich gewandelt; frei sei der Mensch! Ein Wechsel von einschneidender Art vollzieht sich in der Grabmalkunst, der alte Typus der schmalen Stele mit aufrechter Einzelfigur wird beibehalten, aber der militärische Zwang, welcher den Aristion und seine Genossen in Fesseln legte, hat sich verloren, und es ist, als sei inzwischen das Kommando «Rührt euch» gefallen: die Schulter senkt, der Rumpf dehnt und reckt sich, und wie ein erleichtertes Aufatmen geht es durch die ganze Gestalt. Ein Motiv, das der neuen Auffassung von perfönlicher Würde besonders entgegenkommt und deshalb weite Verbreitung findet: beguem auf seinen Stock gelehnt, die Füße gekreuzt, den Mantel in freiem Wurf um den Körper geschlagen, beugt der Mann zu seinem Hund sich nieder (Fig. 31). Zu diesem in mehreren Exemplaren erhaltenen Bild beschaulicher Genüglamkeit besitzt das Berliner Muleum im Grabstein eines Mädchens, das still und wie selbstvergessen in seiner Dose kramt, ein treffliches Gegenstück. Und nun stellen sich auch jene Motive aus dem Bereich des intimen Alltags ein, die dann später in der Sepulkralkunst der reisen Klassik sich zu so prachtvoller Blüte entfalten: die Gatten zum Zeichen ehelicher Eintracht die Hand lich reichend, die Hausfrau in ihrem Sellel, mit dem Kältchen auf dem Schoß. In den Bildern der weißgrundigen Lekythen wird dem Genre weiter Raum gegeben, als hätte man jetzt erst Augen bekommen für die Schönheiten, die das Gewöhnliche birgt, kommen die Maler immer wieder auf dieselben Dinge zurück: Arbeit und Ruhe im Frieden der vier Wände, trauliches Familienleben, oder schlicht ergreifende Totenklage und liebevolle Pflege der Gräber. Und das alles ohne jede Spur gewählter Pose, fast rührend in der Einfalt und Selbstverständlichkeit des anspruchslosen Vorganges.

Die puritanische Nüchternheit und Strenge, die alle Äußerungen des Lebens erfaßt, macht auch vor den Toren der überirdischen Welt nicht halt. Der Olymp entkleidet sich seiner pomphasten seierlichen Pracht, und ein ungeheurer Kontrast zur archaischen Kunst offenbart sich gerade im Auftreten der Gottheit. Noch in den Äginetengiebeln steht Athena mit einer gemessenen Grandezza inmitten des Kampfgetümmels, in stolzer Unnahbarkeit, aber es hat etwas Gemachtes und Theatralisches, wie die Göttin ihre Wassen zur Schau trägt, sie nimmt sich aus wie die souveräne Dame unserer Tage in der Paradeunisorm ihres Leibregiments. Die Metallhaube geht schlecht zusammen mit dem sorgsam plisserten Rock, dem langwallenden und über den Schläsen zu Schneckenturnüren gewundenen Haar. Mit dem Anbruch der neuen Zeit tritt nun auch hier eine gründliche Wandlung ein, die Göttin ist nicht mehr ängstlich darauf bedacht, vor allem ihre repräsentative Korrektheit zu wahren, erst jetzt wird sie recht eigentlich die kriegerische Jungfrau, das Soldatenmädchen. Sie prunkt nicht mit ihrem gleißenden Wassenschunge, beschränkt ihn auf das

Nötigste. Die Ägis, die früher wie eine kostbare Mantille breit und jede freie Bewegung hemmend um die Schultern hing, wird nun bisweilen nach Art einer Feldherrnschärpe umgelegt, oft genug aber fehlt sie ganz. Gern trägt sie bloß Helm und Speer zum schlichten Kleid, so angezogen wie ein Mädchen aus dem Volk, läßt sie noch Myron in seiner Marsyasgruppe dem Silen erscheinen, und auch jene Statue, die man für eine Kopie der phidiasischen Athena Lemnia halten möchte, stellt mit ihrem knabenhasten Lockenkopf und der spröden Anmut von Haltung und Geste den Inbegriff herber Jugendfrische dar. Auf den Metopen des olympischen Zeustempels ist die große Göttin kaum zu erkennen, sie ist ihrem Helden ins Feld gesolgt und teilt sein mühevolles Leben. Unscheinbar und fast diskret tun sich die Olympier zu den Sterblichen wie zu ihresgleichen.

Und während der ganzen Dauer dieser Periode muß auch im Verkehr der Gottheiten untereinander alles unterbleiben, was irgend nach überirdischem Glanz aussehen könnte und über das Maß des Menschenmöglichen hinausgeht. Noch das stattliche Weihrelief aus Eleusis, das ans Ende dieser Entwicklung gehört, erzählt uns die Aussendung des Triptolemos mit so schlichten Worten, als handle es sich um das Natürlichste auf der Welt. Kein Flügelwagen mit Drachengespann wird dem Dämon des Erntelegens für seine Zauberfahrt zur Verfügung gestellt, zu Fuß zieht er hinaus, und der Abschied vollzieht sich nicht wie sonst mit fürstlichem Gepränge, im Beisein einer zahlreichen und auserlesenen Göttergesellschaft. Unter sechs Augen wird die Sache abgemacht, der Knabe steht zwischen den beiden Frauen mit dem Anstand wohlerzogener Jugend, in gefaster Haltung und aufmerksam lauschend, während von den Göttinnen die letzte Hand an seine Ausrüstung gelegt wird. Nun decke man sich das Szepter der Demeter zu, wo bleibt der Nimbus der Majestät? Königlich ist ihre ruhige Sicherheit, und von einer edeln Würde die leiseste Bewegung in dem Bild, aber äußerlich ist alles Zeremonielle abgestreift, und schwerlich wird man anderswo einen Akt von weltgeschichtlicher Bedeutung in so unansehnliche Form gekleidet finden. Allein bis in die höchsten Sphären hinauf macht dieser nivellierende Zug sich geltend. Es ist ungemein lehrreich, die Bilder religiölen Inhalts, die uns aus dieser Zeit erhalten sind, mit den entsprechenden Lösungen der jüngeren Antike auf diese Dinge hin zu vergleichen. Wie Zeus und Hera in Liebe sich finden: ein Stoff von erhabenster Großartigkeit! Und so hat ihn auch der Hellenismus aufgefaßt, das pompejanische Wandgemälde aus dem «Haus des tragischen Dichters» stattet die Geschichte mit dem Goldglanz einer visionären Erscheinung aus, in weltentrücktem Raum spielt sie sich ab, wo selige Geister hausen, und wie machtvolle Mulik rauscht es uns entgegen. Frei von den Schlacken irdischer Leidenschaft vollzieht sich diese majestätische Vereinigung des göttlichen Paares, und das ganze Bild ist auf den Ton einer getragenen Feierlichkeit gestimmt, die

von dem dramatisch erregten Leben an den Wänden ringsum sonderbar genug absticht. Nun gibt ja die frühklassische Zeit, welche in der Metope des Heratempels zu Selinunt (Fig. 29) denselben Vorwurf in ähnliche Fassung kleidet, der Begegnung auch schon den Charakter des Grandiosen, und aus der strengen Haltung der Göttin soll wohl mehr hoheitsvolle Reserve und Selbstbewußtsein als bräutliches Bangen sprechen. Aber mit einer fast trockenen Sachlichkeit wird das Ereignis in Szene gesetzt, und nichts erinnert an Pathos und Pompder großen Welt. Auf einem Felsblock sitzt der Gott, lässig zurückgelehnt, und zieht das sich entschleiernde Weib zu sich heran, mit einer starken veralangenden Bewegung. Das Bild ist sonst ganz leer, und um so überzeugender gibt sich der Vorgang zu erkennen als der klare Ausdruck der gewaltigen Naturmacht, welche die Geschlechter zueinander treibt.

In der straffen Konzentration auf das Wesentliche, zu der diese Kunst bei allem Tun sich zwingt, ist das Geheimnis ihrer suggestiven Kraft beschlossen, hier haben wir aber auch die Erklärung dafür, daß unter ihren Händen so dürr und beinah dürstig ausfällt, was andernorts in überreicher Verbrämung sich zeigen darf. Sobald sie ansetzt, um irgend ein Mirakel zu erzählen, wird lich der Hörer auf den kargen Bericht eherner Tatlachen gefaßt machen müssen, gradlinig und wuchtig, aber ohne jedes Verständnis für die Reize eines poetisch verklärenden Beiwerks. Bei der Geburt des Erichthonios aus dem Schoß der Erde (Vase in München) geht es zu wie in einer Wochenstube: Athena, der als Pflegerin der Kleine überreicht wird, hat sich ihrer stolzen Attribute entledigt und die schlangenbesetzte Ägis mit einem Tuch verhängt, wie man eine Schürze sich vorbindet, und so nimmt sie das zappelnde Wesen in Empfang, ganz mütterliche Sorgfalt, fast ängstlich bemüht, der Vater des Kindes ist auch zugegen, doch nichts verrät seinen hohen Rang, er hat ein Mäntelchen übergeworfen, in der Hand einen gewöhnlichen Stock. Nebenan wartet Zeus, auf einem Klappstuhl sitzend, der hier den königlichen Thron ersetzen muß: es ift, als ob der Maler mit Gewalt dem Strahl des Himmlischen den Eintritt in den banalen Alltag wehre. Und fo hat am ludovilischen «Thron» das zarte Wunder von Aphroditens Meergeburt eine sehr sonderbare Wiedergabe erfahren müssen, daß es sich ausnimmt wie eine Errettung aus Wassersnot (Fig. 30). Das Relief ist auch schon ganz anders ausgelegt worden: und freilich, wer mit der Erinnerung an jene feenhafte Schilderung im homerischen Hymnus vor das Bildwerk tritt, ist zunächst erstaunt über diese rätselhafte Einfachheit. Dort der Perlmutterschimmer der wogenden See, am Ufer der Liebesinsel die Horen mit goldenem Diadem, die Schaumgeborene nach ihrer Landung mit hohen Ehren zu empfangen und reich zu schmücken, wie es der Königin geziemt. Hier dagegen stehen die beiden Mädchen gleich Wäscherinnen am kiesigen Strand, und tiefgebückt und unter sichtlichen Mühen ziehn sie die Herrin aus der Flut, es ist ein hartes Stück Arbeit, denn das wasserschwere Gewand

will noch besonders gefaßt und gehoben sein. Man mag einer Beschreibung, die dem stillen Zauber dieser Szene mit so derber Prosa zu Leibe geht, nur widerstrebend folgen, und es ist wahr, gerade die phrasenlose Schlichtheit verhilft dem Bild zu seiner starken Wirkung. Allein hier handelt es sich in der Tat um Bedingtheiten der gestaltenden Phantasie, und es ist dieser Kunst auch gar nicht gegeben, anders als auf solch schmucklose Weise sich auszudrücken.

In der Behandlung von Farbe und Form machen die gleichen Tendenzen sich geltend, die neue Zeit duldet nur das Wichtige, Maßgebende, mit den Flittern wird gründlich aufgeräumt. Ein scharfer Protest gegen die übergroße Sorgfalt und peinliche Tiftelei der früheren Kunst verleitet zum geraden Gegenteil. Wie sparsam geht die Zeichnung jetzt mit Falten um, mit wenigen Strichen muß die einzelne Figur sich begnügen. Die zierlichen aber kleinlichen Streumuster werden aus den Gewändern entfernt, und meistens besteht der gesamte Dekor aus einem einzigen breiten Saumstreifen. Man findet Gefallen an der ungeteilten Fläche, an der einheitlichen Färbung. Die archaischen Vasen find oft scheckig bunt wie Ostereier, noch die älteren rotfigurigen machen von farbigen Einzelheiten gerne Gebrauch, jetzt wird die Polychromie zurückgedrängt, und die Felder werden still und ruhig. Das Bild wirkt durch die klare Bestimmtheit seiner Gliederung und durch den starken Kontrast von Die Penthesileaschale in München nimmt unter den rotfigurigen Gefäßen dieser Zeit eine Sonderstellung ein, indem sie es auf farbigen Reichtum abstellt, doch ist es ein gedämpstes, fast «verstaubtes» Kolorit: mattbraun, gelb und hellgrau, einige goldene Lichter funkeln dazwischen, der Gelamteffekt ist von einem vornehmen Ernst. In anderen Fällen freilich sieht man sich der herben Wucht eines monumentalen Freskostils gegenüber, der in Anbetracht des bescheidenen Bildformats fast bedrückend wirkt und kurzerhand von der großen Kunst übertragen worden ist auf die engen Verhältnisse des Kunstgewerbes. Die Skulptur aber hat sich nun bedingungslos dem Programm des Weiten und Großflächigen verschrieben, und wenn ihre Bemalung gern auf jedes Detail verzichtet und mit dem elementarsten Gegensatz blauer und roter Mallen kommt, wie es bei den olympischen Bildwerken der Fall ist, so geschieht es in dem unverkennbaren Streben nach Macht, und unter Widerspruch gegen die Art, wie bisher gemalt worden war.

Keine bildliche Darstellung dieser Periode wäre besser geeignet, das beherrschende Kunstwollen symbolisch zu verkörpern, wie jene Metope des olympischen Zeustempels, welche die Säuberung des Augeasstalles durch Herakles zum Vorwurf hat. Ein seltsames Thema, und welche andere Zeit hätte es auf so drastische Formel gebracht: mit einer gewaltigen Krastanstrengung stößt der hünenhaste Recke die Last des Unrats vor sich hin. Was sind das für Bewegungen! welch ungeheurer Willensdrang stählt die schwer arbeitende Gestalt! So muß damals die durchgreifende Wandlung empfunden worden sein, die

auf dem Gebiet der bildenden Kunst vor sich ging: als ein rücksichtsloses Reinmachen, als befreiende Tat. Denn durch ihr schroffes Vorgehen gegen die archaische Umständlichkeit, gegen alles Überladene, Zerstreuende, Vielzuviele hat sich diese Frühklassik einen bisher unbekannten Spielraum geschaffen. Wo früher ein hemmendes Gedränge war, öffnen sich nun breite Bahnen, und die stockenden Massen kommen in Fluß. Es hat den Anschein. als seien Menschen und Dinge gewachsen, auch da, wo die Begrenzung durch einen Rahmen und somit der äußere Maßstab fehlt, und doch liegt es nur an der veränderten Art, die Bilder zur Geltung zu bringen, wenn alles jetzt größer und großzügiger wirkt. Seitdem das Auge nicht mehr gezwungen ist, dem kurzatmigen Rhythmus und ermüdenden Hin und Her archaischer Winkelzüge zu folgen und sich auf lauter bedeutende Linien und Flächen einstellen kann, fühlt man sich in eine Welt von anderem Zuschnitt verletzt. Die lustigen Zickzacksäume und Schwalbenschwanzzipfel finden keinen Anklang mehr, mit wenigen starken Zügen wird in die Stoffmassen Ordnung gebracht, und alle Vertikalen strecken sich wie die beschwerten Fäden am Webstuhl. Bei Frauenstatuen gleicht die in regelmäßigen Abständen gefurchte Gewandhülle dem kannelierten Säulenschaft, und beim delphischen Wagenlenker sind die lotrechten Parallelfalten des Chitons so lang und straff gezogen, daß über ihre harten Rücken das Licht ungehindert und in ruhigem Gleiten wie über die Saiten einer Harfe streicht.

Die allgemeine Steigerung der Dimensionen muß freilich da, wo das Bild in engem Rahmen litzt, zum Konflikt mit der Umgebung führen. Es ist selten, daß ein archaischer Künstler mit dem verfügbaren Raum nicht auszukommen weiß, jetzt aber wachsen die Gestalten derart, daß sie das Gesüge zu sprengen drohen. Hatte es früher dem Valenmaler häufig genug Kopfzerbrechen verursacht, wie das Innenrund einer Schale zu füllen sei, so daß er mit allerlei Flickwerk sich behelfen mußte, so wird jetzt der Kreis vergrößert fast bis zum Gefäßrand, und doch zwängt man das Ganze nur mühlam hinein. Überall stößt die Bewegung an Grenzen, und vollends mit der niedrigen Außenleite einer Schale ist nichts Rechtes mehr anzufangen. Aus diesem Grund wird manches bisher beliebte Format außer Gebrauch gesetzt, und das Verlangen nach dem Geräumigen und Großfigurigen macht sich in der Keramik schon äußerlich bemerkbar, indem jetzt die Vasen mit hoher Wandung und breiten Flächen bevorzugt werden, dabei nehmen die Szenen gern die ganze Ausdehnung des Bildfeldes ein, während die archaische Malerei dieses in mehrere Zonen übereinander zerlegte. Am bedeutsamsten aber zeigt sich das Ergebnis der großen Reinigung in der architektonischen Plastik. Die gesäuberten Felder ermöglichen ein weites Ausgreifen nach allen Richtungen hin und bereiten so einem Stil des Monumentalen den Weg, der unter Verzicht auf belangloses Detail und dank einer etwas robusten Ausführung mit ganz neuen Wirkungen

in die Ferne rechnet. Der olympische Ostgiebel, die Atlasmetope lassen ihre stattlichen Gestalten, die mit dem Scheitel bis zur Decke reichen, gleich einer Reihe massiger Säulen ruhig und fest nebeneinanderstehn.

Gewiß hat sie etwas Befremdendes, diese starre Großzügigkeit, denn wo immer es angeht, wird der ganze Raum von ungebrochenen Geraden durchschnitten: Szepter, Lanzen, lange Pfeile kreuzen und zerteilen das Bild. Neben dem glatten Geschick, mit dem der jüngere Archaismus zu disponieren pslegt, wird man dies rücklichtslose Drauflosfahren als schwerfällig und ungeschlacht Wie feinstes Räderwerk erscheint die subtile Komposition der Äginetengiebel gegen das Ungestüm dieser Kampfizenen mit ihren gewaltsam akzentuierten Richtungskontrasten. Selbst das große eleusinische Weihrelief hat etwas Störrisches im Aufbau, die ungefüge Diagonale von Koras Fackel, die eine ganze Ecke der Bildtafel abspaltet, hätte jede andere Zeit verworfen, oder dem Attribut wäre doch eine nebenfächlichere Rolle zugefallen. Nun aber reizt es den Künstler gerade zu diesem machtvollen Ausholen auf weitem Platz, und das Auge freut sich am hemmungslosen Zug der kraftstrotzenden Linien. An Stelle der vielfach verzwickten und komplizierten Bewegungsmotive, zu denen der Manierismus sich verstiegen hatte, stoßen wir hier überall auf eine schlichte und eindeutige Aktion, die aber energisch und mit stärkstem Nachdruck zu restloser Auswirkung kommt. Die muskulösen Körper dehnen und recken sich, und wenn der heftige Fechterausfall, der jetzt als ein neues Glied in die Kette der geläufigen Motive eingesetzt wird, schon bei der Freigruppe der Tyrannenmörder wie die jähe Entladung dynamischer Kräfte wirkt, so bekommt er in der Enge des gerahmten Bildes (Olympia=Westgiebel, Metopen von Selinunt, Vasen eine verdoppelte Gewalt. Myrons Diskoswerfer und Marsyas aber lassen ihre momentane Bewegung aufflackern wie die lohende Flamme im Wind.

Nun bedeutet der Zug ins Große an sich noch keineswegs eine Bereicherung im kompositionellen Sinn, man kann monumental sein und dennoch primitiv. Hier aber ist der Zwang, klar und auf weite Distanz hin vernehmlich sich ausdrücken zu müssen, von entschiedenem Nutzen gewesen, denn mit dem Anwachsen der Größenverhältnisse stellen wir auch einen beträchtlichen Fortschritt in der Gliederung und Ausnützung des Raumes sest. Es genügt jetzt nicht mehr, daß er in möglichst gleichmäßiger und lückenloser Weise sich belebe, die Anforderungen werden gesteigert, und man verlangt Einheitlichkeit und die Zusammenfassung der Teile zu einem kompakten Ganzen. Der Figurenreichtum eines Giebels wird in ein geschlossenes Gesamtbild eingespannt. Die Ägineten stellen das Letzte und Vollkommenste dar, was die archaische Kunst an Raumfüllung zu bieten vermochte, aber damit war die Entwicklung auch auf einen toten Punkt gelangt: die genaue Entsprechung der beiden Bildhälsten hat ihren unbestreitbaren dekorativen Reiz, allein die starre Symmetrie

versteinert auch die Bewegung, und wir erkennen die kunstvoll ausgebaute Formel nicht als den Ausdruck lebendigen Geschehens an. Der olympische Westgiebel ist das erste Beispiel einer zusammenhängenden Komposition größten Maßstabs, wo die Elemente wirklich durcheinandergreifen. Indem die Gruppen und Figuren der beiden Flügel, im allgemeinen aufeinander eingestimmt, in ihren Einzelheiten kontrastieren, läßt sich der Beschauer unwillkürlich auf eine vergleichende Analyse ein, spinnt selbst die Fäden von hüben nach drüben, und aus dem kritisch sichtenden Betrachten erwächst ihm das Bild einer groß angelegten und doch bis ins Kleinste durchgearbeiteten Einheit. Was bei den Ägineten durch ein äußerliches und beinah ängstliches Angleichen von Teil an Teil angestrebt wird, kommt hier dank einer wohlüberlegten Synthese zustande. Und während in den Äginagiebeln (die Richtigkeit der Furtwänglerschen Ergänzung vorausgesetzt) die zentrale Figur der Athena, als Keil in das Bild hineingetrieben, dieses in zwei Hälften spaltet, steht hier die Kolossalgestalt Apolls im leidenschaftlichsten Getümmel drin wie der Dirigent inmitten seines Orchesters, sammelnd und leitend, und durch seine Kopfwendung sowohl wie durch den gebieterisch seitwärts ausgestreckten Arm bindet er die Mitte mit dem Flügel. Dieser vom Zentrum nach außen gerichteten Bewegung antwortet von der entgegengesetzten Seite her die gespannte Teilnahme der liegenden Eckfiguren, die angstvoll in die wechselnden Kämpfe starren, so rollt die Woge der Erregung in einem Zug hin und zurück, und gegenüber diesem grandiosen Rhythmus nimmt sich die Zusammenstellung der Ägineten abgehackt und kleinlich aus, die Nähte sind zu deutlich sichtbar, und die sterbenden Krieger in den Winkeln geben sich in ihrer Isoliertheit als verlegene Füllfiguren zu erkennen. Auch die Metopen des olympischen Tempels sind augenscheinlich als Gegenstücke entworfen, nach Stellung und Funktion ihrer Figuren nehmen einzelne Reliefs aufeinander Bezug, Augeasund Atlasabenteuer bilden so Pendants.

Man kann den Schönheiten dieser Kunst nicht mehr auf dem Wege formaler Analyse allein beikommen, stets wird vom Beschauer ein gewisses Maß intelsektueller Mitarbeit verlangt. Denn die Entsprechungen sind hier nicht bloß sinnenfällig, sondern sinnvoll und sinngemäß, die Kontraste nicht nur äußerlich wirksam, sondern ideels bedingt. Als eine Glanzleistung durchgeistigter Architektonik ragt unter den Meisterwerken dieser Zeit der sudovisische «Thron» hervor (Fig. 30), weil da mit ganz schlichten Mitteln einer Ideenkonstruktion von großartiger Klarheit und Folgerichtigkeit ein prächtiger Bildausdruck geschaffen worden ist. Bis in den letzten Winkel ist die Szene erleuchtet, dabei von einer Anspruchslosigkeit des Aufbaus, hinter der sich doch wieder höchste künstlerische Selbstbeherrschung verbirgt. Das gilt besonders für die sehr beschränkten Nebenseiten, in deren unvorteilhaften Rahmen je eine sitzende Gestalt einzupassen und doch hat gerade der Raumzwang auf diese

scheinbar selbstverständliche Lösung geführt: daß die Figur sich ganz niedrig letzen muß, mit angezogenen Füßen und leise geneigtem Haupt, so restlos vertieft in ihre Beschäftigung und innerlich wie äußerlich gesammelt. Und auf dem festen Fundament dieser Symmetrie erheben nun zwei Welten ihre Stimme gegeneinander. Denn wie immer man die Deutung sich zurechtlegen mag: die nackte musizierende Dirne, das keusch verhüllte Weib, das mit feierlichem Ernst den Weihrauch in die Glut des Opferständers streut, verkörpern gegenlätzliche Begriffe, so sehr sie im Bildschema sich entsprechen, so sehr sind sie verschieden nach Stimmung und Gehalt. Der naheliegende und beliebte Vergleich mit der «himmlischen und irdischen Liebe» löst freilich Vorstellungen aus, die der Antike fremd sind. Wohl aber dürste die Allmacht Aphrodites zu verstehen sein, welche die freie Liebe wie die durch Sitte und Gesetz umhegte zur Hingabe zwingt, und jede dient der großen Göttin auf ihre Art. dem ganz ähnlich komponierten Paralleldenkmal in Boston - von dessen Unechtheit wir uns nicht eher überzeugen werden, als bis wir den Fälscher haben -, ist offenbar in verwandter Absicht dem Bilde blühender Jugendfrische das welke Alter gegenübergestellt, auf der Hauptseite dem Ausdruck freudiger Erregung die dumpfe Niedergeschlagenheit. Wo dürsten sonst Kontraltmotive in ähnlich prägnanter Fallung anzutreffen lein, lo naiv anlchaulich und doch so völlig im Bann genauester Responsion? Die rätselhafte «Seelenwägung» selbst, das zentrale Glied der Bostoner Darstellung, nimmt sich aus wie ein Symbol dieser frei balancierten Gesetzmäßigkeit, welche den ganzen Entwurf beherrscht. Für eine erschöpfende Erklärung seines Sinnes fehlen dem modernen Beschauer die notwendigen Grundlagen, die verschiedenen bisher gemachten Vorschläge sind nicht völlig überzeugend. Indessen dem Gedankengang des Künstlers läßt sich an Hand des klaren Bildgefüges doch wenigstens nach seiner Richtung folgen, und auch das wird man ohne weiteres herausfühlen, daß es «große» Gedanken find.

2. Der Wille zur Wahrheit.

Daß die Olympiaskulpturen nach ihrer Entdeckung in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts beim Publikum erst eine widerstrebende Aufnahme fanden, ist gewiß nicht verwunderlich, es war auf solche Dinge in keiner Weise vorbereitet, nach all der weichen Süßigkeit, die man vom antiken Bildwerk gewohnt war, mußte diese herbe Krast wirken wie saurer Wein. Aber wenn man sich das Fremdartige der Erscheinung als den Aussluß eines «dekorativen» Stils zu erklären suchte, so hätten die Absichten und Ziele dieser Kunst nicht schlimmer mißverstanden werden können. Der Archaismus hatte sich immer mehr in eine gefährliche Sicherheit gewiegt, er meisterte sein Instrument

schließlich mit spielender Hand, und in allen Fragen des formalen Takts stand ihm eine überlegene Gewandtheit zu Gebote. Gegen die oberflächliche Glätte des rein optisch Ansprechenden macht diese Frühklassik nun entschlossen Front, und es hat überhaupt kaum eine Zeit gegeben, die dem sinnenfälligen Schein mit größerem Mißtrauen begegnet wäre. Sie strebt entschieden von den Lokkungen solcher Reize fort und greift zu neuen Ausdrucksmitteln. Aber es ist ein hartes Ringen, und alle Schwere des Anfangs haftet ihm an. Sehr vielen Schöpfungen dieser Zeit steht es deutlich im Gesicht geschrieben, wie stark der Widerstand der Materie gewesen sein muß, und manche haben etwas Unausgeglichenes behalten. Zunächst machen sich häufig Verstöße gegen die Richtigkeit der Formen bemerkbar, besonders in der Wiedergabe des menschlichen Körpers, wer es darauf abstellen wollte, sein kritisches Vermögen an der Entdeckung anatomischer Fehler und Verzeichnungen zu schärfen, fände hier ein dankbares Feld. Von den Figuren der Olympiagiebel sind manche schlecht proportioniert, die Glieder bald unverhältnismäßig lang, bald viel zu kurz. Wohl fehlt es auch in der vorhergehenden Kunst nicht an ähnlichen Anomalien und Entgleisungen, aber sie fallen jetzt schwerer ins Gewicht, weil das Problem der Wirklichkeitsschilderung doch eben mit ganz anderem Ernst ins Auge gefaßt wird. Noch auffälliger ist die Summe der «Schönheitsfehler». Wenn man von den geordneten Verhältnissen des archaischen Stils her mitten unter die Gestalten der Frühklassik tritt, wird man sich nur mühlam an diele oft unwirlche und rauhe Sprache gewöhnen. Schon die Köpfe zeigen vielfach eine plumpe, fast brutale Bildung, die niedrige Stirn sitzt über einem wuchtigen Untergelicht, wulftige Lippen, allzustarke Ohren entstellen das Gleichmaß der Züge. Die Bewegungen sind linkisch und nicht frei von Härte. Figuren wie Gruppenbilder werden von zerklüftetem Umriß eingefaßt, und innerhalb des Rahmens stoßen wir neben gedrängter Fülle unverlehens auf gähnende Leere. Die Begriffe des älthetisch Wirklamen haben sich verschoben, und die Schönheit ist nicht mehr das oberste Gesetz. gefällige Schönheit wie bisher.

Mit welchem Nachdruck jetzt das Häßliche auf seinem Platz an der Sonne besteht! Freilich ist die Darstellung abscheuerregender Dinge so alt wie das bildnerische Schaffen selbst, und um eine vollständige Übersicht über die Geschichte solcher Motive geben zu können, müßte man bis zu den Quellen steigen. Aber wenn der Archaismus seine dämonischen Mißgestalten mit allen erdenklichen Eigenschaften des Widerlichen ausstattet, so sind es nicht künstlerische Eindrücke, die er damit erreichen will, die sletschende Gorgonenfratze und andere abstruse Geschöpfe haben rein apotropäischen Charakter, Grauen und Ekel soll ihr Anblick aussösen. In anderen Fällen ist es deutlich auf Karikatur abgesehen, mit Grimassen und abnormen Zerrbildern sucht man das Publikum zu ergötzen. Daß aber jetzt die Häßlichkeit Aufnahme sindet,

einfach weil sie eben auch da ist auf der Welt und ihre Rechte fordert, darin haben wir nicht bloß ein neues Moment im Verhalten der Kunst zu erblicken, londern einen richtunggebenden Faktor von enormem Gewicht. Endlich hat man lich entschlossen, die Dinge zu nehmen wie sie sind, der Wirklichkeit offen ins Antlitz zu schauen. Nur das Echte läßt man gelten, und das gesamte Kunstschaffen steht im Dienste unbedingter Ehrlichkeit. Die Haut der Greise und alten Weiber soll welk und runzlig sein, scharf und kantig der Schnitt ihrer Züge. Unter dem Personal der Olympiagiebel finden sich Gestalten von einem erbarmungslosen Realismus: die Frauen, die platt auf dem Boden liegend mit angstverzerrten Gesichtern den wilden Tumult des Kentaurenkampfs verfolgen, der sitzende Alte mit kahler, sorgenvoll gefurchter Stirn, mit gedunsenen, schlaffen Körperformen. In der Vasenmalerei begegnen uns hervorragende Proben dieser Art, so das Bild eines bejahrten Kriegers (Lekythos in Newyork), ungepflegt und verwittert, mit dem müden Blick des vom Leben zermürbten, stumpf gewordenen Landsknechts, dieser Kopf ist wohl das krasseste Beispiel der herrschenden veristischen Tendenzen, aber auf Versuche in der gleichen Richtung stößt man nun überall.

Maßgebend für die Wahl solcher Motive ist meist eine bestimmte künstlerische Absicht, die unschöne Erscheinung steigert und erhöht den Reiz der anderen, mit der man sie konfrontiert. So wirkt auf einer attischen Grabvase der Anblick eines aufgebahrten Mädchens dadurch doppelt ergreifend, daß über die still verklärten Züge der Toten das verhärmte Gesicht einer klagenden Greisin sich niederbeugt. Im allgemeinen kann man sagen, die Kunst hat jede Scheu vor der Berührung mit der schwieligen Haut der Wirklichkeit verloren, und mit derben Griffen faßt sie die Dinge an. Ein starkknochiges, fast bäurisch vierschrötiges Geschlecht rückt vor unseren Augen auf, recht vulgär aussehende Typen find darunter, manchem steckt etwas Plebejisches im Blut. Auch in den vornehmsten Kreisen wird ein rüder Ton geduldet, und im olympischen Ostgiebel benimmt sich das Gefolge in unmittelbarer Nähe seiner fürstlichen Herren im höchsten Grade ungeniert, die Art, wie der nackte Stallbursche, beguem auf dem Boden hockend, an seinen Zehen klaubt, wird mancher als flegelhaft empfinden: allein im Rahmen der sehr freien Gesittung, die ringsum sich breitmachen darf, fällt dies Motiv von der Gasse gar nicht weiter auf. Selbst die Roheit sindet ihren ungeschminkten Ausdruck, die Gesichter der Kentauren verzerren sich in der Erregung zur scheußlichen Grimasse, und wenn in den beliebten Prügelszenen der älteren rotfigurigen Vasen auch noch so kräftig getreten, gepufft und gerauft wird, so ist das alles doch gar nichts gegen das viehilch wülte Treiben dieser Kämpfe hier. Es sieht so aus, als würde das Leben, wie es wirklich ist, erst jetzt mit wissenden Augen betrachtet, auf alle Sinneneindrücke wird mit einer gesteigerten Aufmerksamkeit und Frische reagiert. Der Blick hat sich verschärft und bleibt an Dingen haften, die er früher übersah oder nicht sehen wollte. Wenn dem Betrachter eines Vasengemäldes eine nachte Fußschle gezeigt wird, so bekommt er jede Hautsalte zu Gesicht, und sogar den Staub und Schmutz, der daran klebt. Die gleiche Genauigkeit der Beobachtung macht die Plastik sich zur Pflicht: die Füße des delphischen Wagenlenkers sind in einer Weise durchmodelliert, daß sie in der Tat wirken wie ein Abguß nach der Natur.

Dieser felsenharte Wirklichkeitssinn legt sich nun aber auch jedem Versuch, der Fata morgana einer unirdischen Traumwelt nachzujagen, als starres Hemmnis in den Weg. Nur was faßbar und verständlich ist, darf auf eine Stelle im Bilde rechnen, und es ist somit bloß konsequent, wenn auch das Wunderbare eine ganz rationalistische Auslegung erfährt. Von der Verwandlung des Aktaon in einen Hirsch mag man jetzt nichts wissen. In Polygnots Darstellung der Unterwelt müssen ein Hirschkalb in der Hand des Mannes und das Fell, auf dem er sitzt, als Erkennungszeichen den Hinweis auf den Mythus geben, die selinuntische Metope hält sich an die Version, nach welcher die Hunde durch eine übergeworfene Tierhaut sich täuschen lassen, und auf einer Vase ungefähr gleicher Zeit fehlt es überhaupt an jeder Andeutung: hier erliegt der Jäger den Pfeilen der Göttin und den Billen der Meute, über die Metamorphose jedoch, die nach der Sage den Tod zu motivieren hat, wird kein Wort verloren. Der Künstler gibt die Szene so, wie sie in Wirklichkeit sich abgespielt haben könnte, dafür aber auch mit der pakkenden Gewalt unmittelbarster Anschaulichkeit. Aus dem dreileibigen Höllenwächter wird auf der olympischen Metope ein gewöhnlicher Hund. Die monströle Vielgestalt des Geryones läßt sich nicht ganz verleugnen, aber durch eine geschickte Anordnung des Oberkörpers wird sie so plausibel wie möglich gemacht. Gewiß hat diese Scheu vor dem Unwahrscheinlichen eine Verarmung des Bildstoffs zur Folge, sehr vieles bleibt nun unberührt liegen, wonach vordem begierig gegriffen worden war, und im Grunde steht die neue Zeit der ganzen Welt des Sagenhaften ungläubig und verständnislos gegenüber. Nichts ist so bezeichnend für diese Ernüchterung wie die Tatsache, daß die Freude an den Phantalien der Odysse mit einem Mal erloschen ist. Mit welch naivem Behagen hatte die archaische Kunst in diesem bunten Märchenbuche geblättert, und am liebsten verweilte sie vor jenen Bildern, wo es geheimnisvoll und magisch funkelt: Kirkes Zaubergarten, das Gestade der Sirenen, die Höhle des Polyphem. Jahrhunderte später findet der Hellenismus den Weg zu dem versponnenen Dornröschenschloß zurück, und die blaue Blume der Romantik blüht wieder üppig auf unter der Sonne Homers. Die Frühklassik dagegen hat diese Seiten der Dichtung achtlos überschlagen, albern und unwahr kommen ihr die abenteuerlichen Geschichten vor, und bis auf wenige Ausnahmen bleiben sie völlig aus. Ganz andere Motive sind es jetzt, die man den Schätzen des alten Epos entnimmt.

Und doch hat gerade dieses nüchtern forschende Denken, das nun darauf besteht, mit den Realitäten des Diesseits gründlich ins Reine zu kommen, der Kunst neue Quellen erschlossen und ihr damit viel frisch strömendes Leben zugeführt. Und so konnte der kritisch sichtende Verstand auch wieder eine gewaltige stoffliche Bereicherung bringen, soweit es um Dinge der Sichtbarkeit geht. Jetzt, wo der starre Typus seine Macht aus den Händen geben muß, bekommt das Individuelle freie Bahn, und bald bevölkert sich die Bühne mit Gestalten von besonderem und eigenartigem Gepräge. Freilich darf man das, was an originellen Bildungen geschaffen wird, nicht mit dem feindifferenzierten Material der späteren Stilstufen vergleichen. Der Spielraum des Individuums ist nicht unbegrenzt, und wenn Porträtdarstellungen mit einer erschöpfenden Wiedergabe der persönlichen Züge noch fehlen, so ist das bei einer Kunst, die eben erst die Fesseln der Tradition abgestreift hat, nicht anders zu erwarten. Bildnisse, die als getreue Konterfeis gelten könnten, sind uns aus dieser Periode nicht erhalten, und es ist kaum anzunehmen, daß überhaupt Forderungen in diesem Sinne damals bereits laut geworden wären. Die Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes entfernen sich nicht bloß in der statuarischen Erscheinung, sondern auch in der Kopfbildung sehr weit von allem archaischen Brauch, trotzdem sind es keine wirklichen Porträts, ebensowenig wie der derbe Bronzekopf eines bärtigen Kriegsmannes von der Akropolis oder jenes behelmte Strategenbildnis, in dem man den Sieger von Marathon vermutet hat. Die wenigen Denkmäler dieser Zeit, welche nicht ohne Grund als Bilder historischer Persönlichkeiten angesprochen werden, zeichnen sich durch dieselben Vorzüge aus, die auch den gleichzeitigen Idealgestalten eignen, es sind Charakterköpfe von einer frischen und lebenswahren Auffassung, doch nichts verrät direkte Abhängigkeit vom Modell. Durchgehends herrscht eine große Mannigfaltigkeit, kein Gesicht gleicht dem andern, und selbst bei einem so homogenen Gesindel wie der Kentaurenhorde des Olympiagiebels fällt die Verschiedenheit des Aussehens auf. Es ist nicht jenes mechanische Alternieren der archaischen Kunst, welche ihre Typen nach rein dekorativen Gesichtspunkten in regelmäßigen Intervallen einander folgen läßt, sondern das Leben in seiner Fülle und Vielgestalt verlangt nach immer neuem Ausdruck. Der Reichtum der Wirklichkeit verträgt sich mit dem Schema nicht.

Der Natur werden ihre Geheimnisse Stück für Stück von einem kühnen Entdeckerwillen entrissen. Freilich darf man nicht mit zu hoch gespannten Erwartungen kommen, quantitativ ist das Ergebnis vielleicht nicht eben bedeutend. Ja bei slüchtigem Hinsehen könnte es scheinen, als seien die überlebten Formeln des Archaismus einfach durch eine Anzahl neuer Typen ersetzt. Das steise Standmotiv der vorklassischen Kunst, bei dem die Beine wohl getrennt, jedoch gleichmäßig belastet sind, hat auf der ganzen Linie einer Lockerung der starren Härte weichen müssen, die aber überall nur einen bestimmten

Grad erreicht (Fig. 32): immer ist es der Wechsel von Standbein und Spielbein, wobei das letztere, etwas vorgeletzt und im Knie gebogen, noch mit voller Sohle auf dem Boden ruht, während das Gewicht des Körpers sich auf das gestraffte Standbein legt. Die so verursachte leichte Verschiebung der gesamten Rumpfmuskulatur, das Ausbiegen der einen Hüfte, die Krümmung der Körderachse. gewöhnlich verbunden mit einem Wenden und Neigen des Kopfes und einer Seitwärtsrichtung des Blicks, sie bedeuten den entschiedenen Bruch mit der Frontalität: allein bei dieser einen Lösung des statischen Problems hat es auch lein Bewenden, und ihre beständige Wiederkehr, nicht bloß in der Rundplastik, gibt ihr beinah das Aussehen einer kanonischen Regel. Dasselbe ließe sich vom Bild eines weitausladenden Fechterausfalls sagen, das uns in Kampflzenen fast überall begegnet. Und das charakteristische Sitzmotiv der «trauernden Penelope» wiederholt sich so oft und in den verschiedenartigsten Situationen, daß man auch hier von einem festkristallisierten Typus reden möchte. Sieht man aber näher zu, so ist in jedem einzelnen Fall dem Körperbau und dem Zusammenspiel seiner Bewegungen mit einem ganz neuen Ernst und einem fast willenschaftlichen Erkenntnisdrang nachgespürt, wo sich die archaische Kunst mit ungefähren Andeutungen begnügte, gestaltet sich jetzt die Aktzeichnung zum zähen Kampf mit der anatomischen Struktur. Und der wesentliche Unterschied zwischen archaischer und frühklassischer Menschendarstellung dürfte wohl darin zu erkennen sein, daß dort jede Muskellinie eine ornamentale Funktion auszuüben hat, während hier das Interesse sich konzentriert auf die Stellen, wo der Mechanismus des Leibes in den Angeln geht. Das Haar erfährt häufig eine ganz summarische Behandlung, bleibt in der Malerei eine gleichmäßig dunkle Masse, in der Skulptur, als Unterlage für die deckende Farbe eine körnig gerauhte oder auch glatte Fläche, und preßt lich einer dicken Lederkappe gleich fest und eng an den Kopf. Entschließt lich aber der Künstler zur zeichnerischen oder plastischen Gliederung, so mag lie dem modernen Auge immer noch reichlich schematisch erscheinen - beim Harmodios sind die schneckenartigen Buckellocken in regelmäßiger Wiederholung angeordnet, oft lieht man lichelförmige Schuppen wie Dachziegel übereinander gereiht -, und doch stellt sie einen großen Fortschritt dar gegenüber der spielerischen Künstelei archaischer Bildungen. Zu krausen Büscheln ringeln und runden sich die Strähnen, und die Bewegung freifallender Locken folgt dem natürlichen Gesetz der Schwere. Dem Wachstum des Haars wird ein reges Verständnis entgegengebracht, erst jetzt kann man verfolgen, wie es vom Wirbel aufsteigt und über die Wölbung des Schädels fällt.

Ein besonderes Wort verdient das Gewand. Dem Feingefühl des jüngerarchaischen Stils ist es das erwünschte Mittel zum Ausbau einer möglichst vielseitigen dekorativen Gesamtwirkung. Seine Flächen bilden den Schauplatz reizvoller Farben- und Linienspiele, denn der Faltenwurf, auch da, wo er verschiedene Stoffarten verdeutlichen soll, hat doch stets einen ausgesprochen ornamentalen Charakter, und man liebt die zarten Gewebe so sehr, weil der verschwenderische Reichtum ihrer Strichelung sich zu graziösen Mustern gruppieren läßt. Die neue Zeit denkt über die Rolle, welche dem Gewand im Bilde zukommt, grundsätzlich anders, die Freude am zierlichen Faltengerinnsel verliert sich im selben Maße, in dem das Materialempfinden erstarkt, und die Beschränkung auf wenige aber markante Züge ist nicht nur dem allgemeinen Streben nach Einfachheit und Klarheit zuzuschreiben, sondern der intensiveren Schulung des Auges an den Gegenständen der Wirklichkeit. Die Natur kommt mit geringerem Aufwand an Gliederung aus, als die Phantalie des Manierismus wahr haben will. Beim durchlichtigen Kostüm (für Polygnot bezeugt es die Überlieferung, und manche Valenbilder liefern uns Belege) ist, im Gegensatz zur früheren Zeichenweise, jede Linie unterdrückt, die nicht zur Versinnlichung des Kleides dienen könnte. Setzt sich aber der Körper in Aktion, so folgt ihr das Gewand mit einer Willfährigkeit, welche die ältere Kunst nicht kannte, und in diesem ersten Versuch zu wirklicher Belebung der Stoffmassen ist ein wesentliches Moment des Fortschritts zu erblicken. Noch kommt es nicht zu den freien Eigenbewegungen, zum Wehen der Schleier und zum Flattern loser Mantelenden, die wenig später die Bilder mit wogendem Reichtum füllen, aber das Interesse am Ziehen und Wandern der Falten verrät sich im häufigen Anfassen und Heben von Gewandteilen, die Finger müssen mit Saum oder Zipfel spielen, und die genremäßigen Motive des Ankleidens, das Knöpfen des Peplos und Feststecken der Fibeln, finden Aufnahme selbst in der statuarischen Kunst.

Man darf behaupten, daß erst dieser Periode der Frühklassik der Sinn für die Bewegung aufgegangen sei, vorausgesetzt, daß darunter nicht eine Zunahme oder gar Steigerung der körperlichen Funktionen im allgemeinen verstanden werde. Es gab früher mehr Bewegungen zu sehen, und weit lebhaftere, Figuren in eiligem Laufschritt, in stürmischem Flug. Die ältere rotfigurige Malerei liebt es, ihre Szenen zu wirbelnder Unruhe aufzuwühlen. Die neue Kunst erscheint diesem erregten Treiben gegenüber fast apathisch und träge, sie geht mit der hestigen Geste sehr viel sparsamer um. Das Verhalten der Menschen ist gesetzt, gemessen, sie renommieren mit ihren Muskeln nicht. Auf die bisher so beliebten Akrobatenkünste wird ganz verzichtet, und nicht der hitzige Ringkampf des Herakles mit dem Löwen wird jetzt zur Darstellung gebracht, sondern das müde Ausruhen nach erstrittenem Sieg. Merkwürdig, wie oft an die Stelle schwungvoller Heldentaten das ruhige Situationsbild tritt. Auf dem eleulinischem Relief vollzieht sich der Vorgang stockend und schwerflüssig, in einem getragenen Tempo. Dann aber, wenn der Mechanismus einmal in volle Bewegung gerät, werden auch ungeahnte Kräfte wach. Wie aufgezogene Automaten wirken die Augenblicksbilder der archaischen

Kunst an der drängenden motorischen Tätigkeit gemessen, die jetzt bei allem momentanen Geschehen entwickelt wird. Der Bruch mit dem Schema, die Aushebung der Frontalität schenken der Figur die volle Bewegungsfreiheit, die überzeugende Unmittelbarkeit des Handelns. Die Statuen der Tyrannenmörder stellen mit ihrer entschiedenen Rumpfdrehung und der dynamischen Wucht ihres Ausfalls ein erstes offenes Bekenntnis zum neuen Sehen dar, denn bis dahin gehörte ein solches Bild ungehemmter Krastentsaltung in der Rundplastik zu den Unmöglichkeiten. Harmodios und Aristogeiton haben das Land vom Tyrannen befreit, allein durch sie ist auch, um mit Julius Lange zu reden, die Kunst des Griechentums befreit worden von Zwang und Fessen einer starren Konvention. Nichts spricht dafür, daß bereits die ältere Fassung des Ehrendenkmals die beiden Figuren in dieser Haltung plötzlicher Tat gegeben hätte, vielmehr scheint erst das Zeitalter der Perserkriege das erlösende Wort gesprochen zu haben.

letzt aber melden sich die verwegensten Neubildungen. Die Bronzestatuette eines Waffenläufers zeigt uns den Mann im Augenblick des Absprungs: auf federnden Gelenken, mit geschlossenen Füßen und eingeknickten Knien, den einen Arm weit ausgestreckt, sorgsam Balance haltend, alles Anspannung und Energie. Für die vatikanische Wettläuferin ist der Moment des Startens gewählt, und im leisen Vorneigen von Körper und Kopf wie in der tastenden Unruhe der Arme gibt die Bereitschaft zum Vorwärtsstreben sich deutlich Vor allem ist es dann Myron, der in seinen Athletenstatuen dem Problem der jähen Bewegung einen sprechenden Ausdruck sucht, die antike Kunstliteratur preist an den Werken dieses Meisters, den man vielleicht nicht mit Unrecht als das größte plastische Genie seines Jahrhunderts bezeichnet hat, die packende Lebendigkeit und große Naturtreue. Sein Standbild des Läufers Ladas wird man sich dem Epigramm der Anthologie zufolge in einer äußerst gewagten Pose zu denken haben. Und so konzentriert sich auch beim Diskoswerfer eine gewaltige Summe physischer und Willenskraft in das Bild einer flüchtigen Sekunde, wie hier das Motiv des weiten Ausholens zum Wurf die ganze Gestalt bis in die Spitzen der gekrampsten Zehen mit zukkendem Leben durchströmen läßt, hat zu allen Zeiten höchste Bewunderung erregt, und der künstlerische Wert dieser Statue läßt sich auch kaum überschätzen. Wohl aber ihre kunstgeschichtliche Bedeutung: wenn man sie nämlich als einzigartige und alleinstehende Leistung auffassen wollte, was sie nicht ist. Vielmehr weiß der literarische Nachlaß der Antike von einer Fülle ähnlich origineller Momentdarstellungen gerade aus diesen Tagen des erwachenden bildnerischen Tatendrangs zu berichten, und neben Myron stellt sich Pythagoras mit seinen ganz entsprechenden Tendenzen. Einen schwachen Abglanz des Verlorenen bieten uns zahlreiche Denkmäler der Kleinplastik, welche das Vorwärtsdrängen oder Zurücktaumeln lebhaft bewegter Gestalten zur Anschauung bringen.

Dem zeitgenössischen Publikum müssen diese Werke alle wie eine Offenbarung des Lebens und als der Inbegriff unmittelbarster Natürlichkeit erschienen sein, das moderne Auge empfindet sie als gezwungen und unfrei. Auch den in kühner Bewegung begriffenen Figuren steckt noch ein starker Rest archaischer Befangenheit im Blut, und es läßt sich nicht übersehen, daß sogar die reifsten Schöpfungen dieser Zeit in ihrer Gesamterscheinung einen ausgesprochenen Reliefcharakter haben, sie sind immer noch in die Fläche gebunden und durchweg berechnet für den Anblick von einer einzigen Seite her. Die Bewegung des Diskoswerfers entwickelt sich ausschließlich in einer Richtung, die der Bildebene parallel läuft. Arme. Beine und der gewaltsam nach vorn gedrehte Oberkörper sind in derselben Raumschicht ausgebreitet, die Figur ist gleichsam von zwei Seiten her in diese flache Form hineingepreßt und nimmt ein lehr geringes Volumen ein, von einem seitlichen Standpunkt aus betrachtet wirkt sie unkörperlich, ihre Aktion unglaubhaft. Die spätere Kunst würde aus demselben Vorwurf mit einigen Anderungen und Verschiebungen ein Bild von ganz anderem plastischen Gehalt geschaffen haben, allein für einen Myron steht es fest, daß alles, was es zu sagen gibt, schon im Umriß präzis und unmißverständlich klar sich auszusprechen habe. Daher die noch vorwiegend zeichnerische Gliederung des Rumpfes und seiner Muskeln, die harte Führung der Konturen. Auch der myronische Marsyas (Fig. 33) ist demselben Prinzip unterworfen, und seine gespreizten Gliedmaßen schwingen alle in derselben Flucht, wie die Speichen des Rades. Ja die Gruppe als Ganzes ist unter fast völligem Verzicht auf Tiefenstaffelung rein frontal gebaut, und wenn sie sich, ohne wesentliche Korrektur im einzelnen, mühelos im Flachbild reproduzieren ließ (Marmorrelief, Valengemälde, Münzen), so kam hier eben das Reliefmäßige der Originalkompolition zustatten, denn die beiden Figuren find nicht bloß auf gemeinsamer Grundlinie postiert: man könnte eine Wand bis dicht an ihren Rücken heranschieben, ohne daß Haltung und Bewegung dadurch im geringsten beeinträchtigt würden.

Angesichts einer so augenfälligen Bedingtheit der körperlichen Erscheinung sollte über den kunstgeschichtlichen Platz des kapitolinischen Dornausziehers heute nicht mehr debattiert werden müssen. Ganz abgesehen von der glatten und zierlich geschmeidigen Eleganz, besonders in der Bildung von Haar und Gesicht, welche zur naiven, derben Einfachheit des frühklassischen Stils in schärsstem Gegensatze steht, verrät sich die Bronzestatue ohne weiteres als das Kind einer Zeit mit sehr viel raffinierteren optischen Ansprüchen. Mitten unter Bildwerken, die noch so sehr flächig veranlagt sind, würde sich ihr kompliziertes Bewegungsmotiv nur als ein ungeheurer Anachronismus verstehen salsen. In der vorhellenistischen Plastik ist schlechterdings kein Beispiel zu sinden für die unbegrenzte Freiheit, mit der dieser Körper nach allen Richtungen sich entefaltet und Arme und Beine in den Raum hinausschiebt. Einem Reichtum solcher

Art ist das beschränkte Sehvermögen zur Zeit der Olympiaskulpturen, welchen man den Dornauszieher anzugliedern liebt, einfach nicht gewachsen. Und es gibt keine Wunder, auch in der Kunstgeschichte nicht.

Allein es lind nun doch in dieler Periode Anfätze da zu einer Entwicklung nach der Tiefe, und, wenn man die starre Härte der bisher unbedingt geltenden Geletze bedenkt, logar äußerst gewichtige und vielversprechende. Auf diese Anzeichen des Neuen hätte man zu achten: beim Diskobol ist die linke Hand so gesenkt, daß sie das Knie teilweise verdeckt, der niedergebeugte Kopf ragt aus der ideellen Ebene heraus. Auch der Marlyasgruppe fehlt es nicht ganz an Partien, wo das räumliche Bestreben zum Ausdruck kommt, die leicht vorgeneigten Köpfe, der rückwärts flatternde Pferdeschweif der Silens. Dadurch daß einzelne Teile der Statuen, ein gehobenes Bein (Wettläuferin), ein ausgestreckter Arm nach hinten oder vorn sich richten, wird das Auge in die Tiefe geführt und ein räumlicher Eindruck, die Vorstellung des Körperhaften bricht sich Bahn. Bei sitzenden Gestalten wird durch wiederholte Drehung und Wendung verlucht, der Figur aus ihrer Flächenhaftigkeit herauszuhelfen, und die auf dem Fellen hockende Athena der olympischen Metope stellt bereits eine sehr respektable Probe dreidimensionaler Bildung dar. Das oft noch sehr bescheidene Flackrelief ist zurückhaltender, aber auch hier wird mit dem bisher streng durchgeführten Kompolitionsprinzip gebrochen. Vom Standpunkt der archaischen Reliefbildnerei wäre es unerhört, wie jetzt eine Brust in Schrägansicht gegeben Auf der Stele aus Nilyros ist der ganze Oberkörper der Figur ins Dreiviertel gedreht, und der gesenkte Kopf deckt einen Teil der Schulter zu. Und wenn das Neapler Grabmal eines Mannes mit dem Hund (Fig. 31) plastisch schon so außerordentlich reich erscheint, so liegt dies einmal an der verschränkten Anordnung der Bildelemente: ein mehrfaches Überschneiden im unteren Teil der Stele, der Stab, davor der Hund, und vor ihm wieder die gekreuzten Füße des Mannes. Und dann ist es erstaunlich, wie sehr hier, mit älteren Skulpturen verglichen, der Kopf bereits als Rundung wirkt, wie Arme und Alle jene scharfen Kanten und Ecken, welche das Beine sich wölben. archaische Relief absichtlich stehen ließ, werden nun abgeschliffen, die Körperwirkung wird nicht nur durch zeichnerische Mittel, durch Linearperspektive und Staffelung erzielt, sondern in gewissem Sinn auch durch malerische. Auf den Vasen aber verblüffen uns fundamentale Neuerungen der Zeichenmanier, die Darstellung ist immer ein Stück weit in die Tiefe hineingebaut (Fig. 34). Das reine Profilbild begegnet äußerst selten, um so häufiger die Dreiviertelansicht, und auch das verlorene Profil kommt vor. Die Bilder stecken voll von Verkürzungen und Überschneidungen oft sehr gewagter Art. Da sprengt ein Reiter dem Beschauer direkt entgegen, dort dreht ihm ein Gefallener den Rücken zu, verdeckt ein gehobener Arm das halbe Gesicht. Auch mit Schattierung wird ein Anfang gemacht, bisweilen finden wir eine Stelle, die

weiter zurückliegen soll, etwa das Schildinnere oder die Faltenhöhle eines Mantels, mit einer dünnen Firnislage abgedeckt, und leichte Körperschatten, welche dem Umriß folgen, geben den Gegenständen den Anschein der Rundung.

Wir willen, es ist die große Malerei des Polygnot und seiner Genossen gewesen, welche die entscheidenden Dinge in die Diskussion geworfen hat. Einige Vasenbilder sind in engem Anschluß an monumentale Vorlagen entstanden, und selbst für die Kentaurenszene des olympischen Westgiebels, die lich durch ihren Reichtum an «malerischen» Motiven hervortut, hat die Abhängigkeit von einem Gemälde sich beweisen lassen. Die Malerei hat hier ihren Stil auf ein anderes Gebiet übertragen, sie ist nun das eigentlich führende Und nicht etwa deshalb nur, weil gerade ein Maler die stärkste schöpferische Kraft seiner Zeit darstellt, gerät jetzt alle Bildnerei in den Bann leiner Kunst. Sondern die wachlende Befähigung des räumlichen Sehens und das gesteigerte Selbstbedürfnis heischen gebieterisch neue Ausdrucksmittel, wie sie die Malerei als erste zu zeitigen vermochte. Die vielfach sklavische Gefolgschaft ist freilich den anderen Künsten nichts weniger als vorteilhaft gewesen, sie wagen nun Dinge, die wider ihre Natur sind. Es ist ein künstlerischer Mißgriff und erinnert an die zweifelhafte Virtuosität der Panoramatechnik, wenn die schräggestellten Kentauren der Giebelgruppen nur zum Teil plastisch ausgeführt sind und halbleibs in der Wand verschwinden. Und es hat der Vasenmalerei geschadet, daß sie sich der Macht ihrer größeren Schwester so völlig unterworfen hat, sie verlor dadurch den Massstab für das, was mit ihren eigenen Mitteln zu erreichen war. Schon der gleichmäßig dunkle Firnisgrund der Gefäße ist ein denkbar ungünstiges Feld für starke räumliche Bewegung, und gerade die am kräftigsten durchgebildeten Gestalten kämpfen besonders mühsam an gegen die schwarze Flut, die sie umgibt. aber verträgt es sich nicht mit dem dekorativen Zweck, wenn der Geschirrmaler auf eine Konkurrenz mit der Monumentalkunst sich einläßt. Und hier kommt nun eine Gefäßverzierung auf, welche die Vasen mit großen Figuren und ausgedehnten Kompolitionen bedeckt und an die Geletze ruhiger Flächendekoration in keiner Weise sich kehrt: die massigen Szenen zersprengen den Rahmen, die starken Verkürzungen, die vielen Schräg- und Vorderansichten leiten aus dem Bild heraus, und die Gefäßwand wird so gleichsam negiert. Das Dekorative löst hier auf, es bindet nicht. Und die großfigurigen Bilder müssen sich häufig über so beträchtliche Wölbungen spannen lassen, daß ihre Teile sich dem Auge in unnatürlichen Proportionen zeigen, überall verzerrte Gestalten, zerbogene Linien, und hier ist es handgreiflich, wie dieses hartnäckige Ringen um Lebendigkeit und Naturwahrheit der griechischen Kunst auch zum Verhängnis werden konnte.

Das Zeugnis dieser «polygnotischen» Vasen bestätigt, was schon aus den Schriftquellen herauszulesen war: die starre Gliederung des archaischen Stils, das friesartige Nebeneinander ist bei ausgedehnten Kompositionen auf-

gegeben. Figuren und Gruppen werden nicht mehr auf einer durchgehenden Horizontale aufgereiht, sondern staffelförmig im Bild verteilt, auf bewegten Terrainlinien, die in verschiedener Höhe das Feld durchziehend ein abgetrepptes hügeliges Gelände darstellen (Fig. 34). Nicht selten aber verschwinden auch die Figuren hinter den Bodenwellen, die «wie Kulissen und Versatzstücke aus Leinewand und Pappdeckel» schuppenartig hintereinandergeschoben sind. Von einer körperlich wirkenden Übertragung der Bodenreliefs auf die Fläche läßt sich bei dieser Art von Landschaftszeichnung nicht reden, kann es doch geschehen, daß ein Krieger mit dem einen Fuß vor, mit dem anderen hinter einer solchen Erhebung steht, trotzdem ihm diese bis an den Leib hinanreicht. Es soll also wohl eine gewisse Räumlichkeit angedeutet werden, aber die Mittel genügen noch nicht, um optisch zu überzeugen, und es kommt nicht annähernd zur Illusion. Die Bilder sind auch gar nicht perspektivisch angelegt, wir vermissen noch durchaus das Abnehmen der Figurengröße mit der wachsenden Entfernung. Auch das liegt keineswegs am Nichtkönnen, sondern an einer unvollkommenen Ausbildung des Auges: unsicher erst tastet es der Tiefe zu und hat noch nicht gelernt, frei über Täler und Hügel hinweg in die hinteren Gründe zu schweifen. Das Harte, Eckige, Unausgeglichene, was dem Bewegungsapparat dieser Stilltufe eigen ist, kennzeichnet auch ihr räumliches Sehen, denn ruckweise arbeitet es sich vorwärts und auf holperigem Pfad, um die Welt des Sichtbaren der Kunst zu erobern.

3. Geistige Werte.

Von der großen Malerei der polygnotischen Richtung ist uns gar nichts erhalten. Aber so viel ist gewiß, daß man sich den Reichtum an szenischen Angaben auch bei den monumentalsten Wandgemälden nicht sehr beträchtlich vorstellen darf. Dieselben Elemente, mit welchen auf den Vasen Gelände und Gewächs bestritten werden, dienen zur Bezeichnung des Lokals: einzelne Felsen und Steine, Bäume und Stauden, am Wasser Röhricht und Schilf. Auch diesen unscheinbaren Dingen allen hat der Realismus der neuen Zeit die Beachtung nicht verlagt, nicht mehr ornamental stillsert ist das landschaftliche Beiwerk, sondern es sind Wirklichkeitsformen. Immer aber werden sie bloß im Vorbeigehen betrachtet, und es ist keine Frage, daß die archaische Malerei von den Schätzen der Vegetation weit mehr Aufhebens gemacht hat, die Valenbilder des entwickelten schwarzfigurigen Stils find geradezu phantastisch und üppig ausgestattet mit verschiedenartigstem Pflanzenflor gegenüber dieser kahlen Dürstigkeit. Ebenso hält sich das Tierbild bescheiden zurück, was wiederum nicht aus mangelnder Begabung erklärt werden darf, weiß doch der verwöhnte Geschmack der jüngeren Antike gerade an Denkmälern dieser Periode die lebenswähre Charakteristik der animalischen Natur nicht genug zu preisen. Mit einem überschwenglichen Enthusiasmus wird in zahlreichen Gedichten Myrons bronzener Kuh gedacht, auch Kalamis erfreute sich
als Pferdebildner hohen Ruhms. Was in Skulptur und Vasenmalerei an Tierfiguren erhalten ist, sehrt in der Tat, daß die scharfe Beobachtung dieser aufgeklärten Zeit auch der tierischen Gestaltenwelt in reichem Maße zugute kam.
Und doch verblaßt das alles vor der Bedeutung des Menschen, der in ganz
anderem Sinn als jemals bisher zum vornehmsten Inhalt der Kunst werden
sollte. Das Leben und Sein ringsum verliert an Interesse und Gewicht neben
ihm und muß sich mit untergeordneten Rollen begnügen. Mit einer Ausschließlichkeit, wie sie in der Geschichte der neueren Kunst vielleicht einzig bei
Michelangelo zu sinden ist, wird die gesamte schöpferische Krast in den Dienst
des Menschenbildes gestellt.

Der fast eigensinnige Verzicht auf die zerstreuenden Augenreize der Umgebung, die betonte Gleichgültigkeit gegen alles, was nicht Mensch heißt, diese denkbar einseitige stoffliche Beschränkung hätte einem Geschlecht mit geringerem Einbildungsvermögen leicht verderblich werden können, denn noch ist die menschliche Gestalt weit entfernt davon, ein Instrument von so seinstem Schliff für stilistische Prozeduren zu werden, wie in der Kunst der hohen Klassik oder gar des reifenden Barock, und die neuen formalen Errungenschaften wiegen den Verlust an gegenständlicher Fülle bei weitem nicht auf. Allein das Augenmerk des Künstlers gilt nun nicht mehr bloß der körperlichen Erscheinung des Menschen und ihren Bewegungsvorgängen, sondern in ganz besonderem Grad den Außerungen seines Innenlebens, ja man kann sagen, erst jetzt wird die Existenz der Seele entdeckt. Von jenem gezwungenen Lächeln abgelehen, wo wäre uns im bisherigen Verlauf der Entwicklung ein Verlangen nach psychischem Ausdruck begegnet? Nun aber schafft es sich überall Geltung, und von Polygnot weiß Plinius zu berichten: «Er zuerst führte in der Malerei einen großen Fortschritt durch, indem er den Mund öffnen, die Zähne zeigen ließ, das Antlitz von seiner alten Starrheit befreite.» Es sind dieselben Mittel belebender Mimik, die jetzt auch die Vasenmalerei sich anzueignen sucht, denn gerunzelte Stirnen, geöffnete Lippen begegnen da nicht selten, und der Schein innerer Erregung breitet sich über die Gesichter aus. Man hat auch zutreffend auf den seltsamen Kontrast hingewiesen, in dem der leidenschaftliche Ausdruck der Züge bisweilen zur ruhigen Körperhaltung steht, während in der älteren Kunst selbst der wildeste Aufruhr leiblicher Bewegung die Ruhe des Antlitzes nicht zu beeinflussen vermag.

In erster Linie ist es das Auge, das zum physiognomischen Ausdrucksmittel werden muß, zum Dolmetsch von Gefühlsregungen, für die es im Rahmen des Archaismus überhaupt keine Möglichkeit der Außenwirkung gab. Wir sehen nun die Kunst geradezu auf die Suche gehn nach Situationen, welche die innere Bewegung im Antlitz spiegeln lassen, und bei Begegnungs-

szenen hat man achtzugeben auf allerfeinste Mienenspiele, wo die Blicke mit der Schärfe stählerner Klingen sich kreuzen. Freilich sind es nicht mehr die belanglosen Konversationsgruppen des manierierten Stils, welche die Perlonen in oberflächlicher Unterhaltung einander gegenüberstellen, sondern verlangt wird jene wechselseitige Anteilnahme, bei der Auge sich in Auge senkt, es sei nur an das erotische Motiv der selinuntischen Herametope (Fig. 29) erinnert. In ihren Schilderungen von Achills Sieg über die Amazonenkönigin vermochte die ältere Malerei nicht mehr zu geben als das übliche Kampfichema, der Meister der herrlichen Penthesileaschale dagegen wagt sich an einen seelischen Konflikt heikelster Natur, und der durchdringende Blick des verblutenden Opfers zaubert aus des Helden starr offenem Auge mit magnetischer Gewalt die Liebe hervor. Mit einer ganzen Skala tiefer Gefühlstöne sucht diele Kunst auf den Beschauer einzuwirken. Ob es nun, in der Fußwaschungsszene der Odyssee, die jähe Freude des Erkennens ist, die aus dem überraschten Aufblicken der alten Amme dem Herrn entgegenschlägt, in Polygnots Naulikaabild das prüfende Staunen, mit welchem das Königskind, inmitten der erschreckenden Mägde in ruhiger Hoheit stehend, den verlegen heranschleichenden Fremdling mist, oder die zaudernde Unsicherheit der Eriphyle, die in den Anblick des blitzenden Geschmeides versunken dem Verführer erliegt, in jedem einzelnen Fall handelt es sich um ein eigenartiges psychologisches Problem, und lo einfach uns auch Aufgabe wie Lösung erscheinen mögen - es ist hier alles Neuland! Mit einer erstaunlichen Kühnheit tritt gleich zu Beginn dieser Periode der Künstler an ein so delikates Thema heran, wie es die Auseinandersetzung zwischen Sappho und Alkaios (Vase in München) bietet, wir sehen den Sänger beklommen und mit niedergeschlagenem Blick die kühle Abfertigung der Frau entgegen nehmen, die stolz und verächtlich sich langsam zum Weggehen wendet. Immer wieder greift diese Frühklassik nach Stoffen solcher Art, und noch die myronische Marsyasgruppe erinnert an das Sapphobild, schon äußerlich in der ähnlichen Konfrontierung der Figuren, und dann aber in ihrem dramatischen Kern: der kalte Bannstrahl von Athenas Auge scheucht den zudringlichen Gesellen zurück, und der komplizierte Widerstreit von Furcht und Begehren in der zuckenden Bewegung des Silens hat seinen wirkungsvollen Kontrast in der überlegenen Ruhe der Göttin.

Allein auch das gänzlich affektfreie Beisammensein von Figuren in der Art des eleusinischen Reliefs läßt den Beschauer den seelischen Kontakt zwischen den dargestellten Personen instinktiv herausfühlen, indem die innere Spannkrastschon in Richtung und Intensität des Blicks sich verrät, denn erst jetzt hat man die Gewißheit, daß das Auge auch wirklich fixiert. Das mag zum guten Teil an der verbesserten Zeichenweise liegen, die mit der schematischen naturwidrigen Regel endgültig bricht und bei Profisköpfen das Auge auch in richtiger Seitenansicht und perspektivischer Verkürzung widergibt. Allein es ist

nicht bloß dieses, daß der Sehstern nun in der Tat auf den Gegenstand des Interesses sich einstellen kann, sondern die gesamte Haltung der Figur hat dem geistigen Leitmotiv sich anzupassen. Die «trauernde Athena» des Weihreliefs von der Akropolis ist nur deshalb zunächst misverstanden worden, weil dieser Ausdruck stiller Anteilnahme in der gelösten Pose so gänzlich aus dem Rahmen der gewohnten starren Typik fiel, allein seitdem die Figur ähnlich in ganz verschiedenartigen Zusammenhängen sich wiedergefunden hat, ist der Beweis erbracht, daß ihr Motiv nicht anders gedeutet werden darf als das aufmerklame Betrachten eines bestimmten Objekts. Und nun klingt es beinah wie ein Geletz: das Auge hat entweder an einem festen Ziel zu haften - so stoßen wir in der Grabmal- und Sakralkunft überall auf diese Bilder der Verstorbenen und Stifter, die mit dem Betrachten ihrer Habe, ihres Spielzeugs, ihres tierischen Spielgefährten, mit der Darbietung eines Opfers beschäftigt sind -, oder es gleitet über die Dinge der Nähe hinweg, geht suchend ins Weite, in diesem Sinne sind Götterbilder wie die Hestia Giustiniani oder die zahlreichen Apollostatuen zu interpretieren, wo das stumpse Glotzen des archaischen Standbilds einem lebendig interessierten Ausdruck weichen mußte. Eine weitere Möglichkeit, die wichtigste vielleicht: der Blick gilt dem Beschauer, es spinnen lich unmittelbare Beziehungen zwischen diesem und der Psyche des Kunstwerks an. Und wenn schon bei den dämonischen Gestalten der archaischen Periode, denen eine apotropäische oder symbolische Bedeutung eignet, wie Gorgonen, Sphinxen, monströlen Raubtierfiguren in der Facewendung des Kopfes die Absicht einer falzinierenden Wirkung auf das Publikum sich deutlich genug bekundet, so bekommt doch erst jetzt dieses direkte Anschauen einen innerlich erregenden, fesselnden Reiz. Die Sphinx von Ägina dürfte rein tektonisch verwendet und ihrem Sinne nach kaum von den entsprechenden figürlichen Akroteren oder Grabauffätzen der älteren Kunst zu trennen sein, und doch: sieht uns das tierische Fabelwesen hier nicht mit dem beseelten Blick des Menschenauges an?

Man könnte darüber streiten, ob vor Werken der vorklassischen Perioden überhaupt von Stimmung gesprochen werden darf. Im engeren und eigentlichen Sinn des Wortes kaum, es setzt voraus, daß «die Stimme» eines geweckten Innenlebens die äußere Schale der Bildform durchdringt, die Seele des Hörers erreicht und verwandte Empfindungen in ihr wachruft. Aber eine solche tiesere psychische Einwirkung liegt noch nicht im Willen der archaischen Kunst, ihre Bilder mögen Gefühlsgut bergen, allein die seste Wand einer undurchsichtigen Typik drängt es zurück und hält es dem Beschauer sern. Und erst mit dem Beginn der neuen Zeit reißt der wogende innere Reichtum mit voller Macht die Schranken ein. Krast einer eindringlichen Gebärde bahnt ein intimer Verkehr sich an, man fühlt sich im Bann des fremden Wesens. Eine Figur wie die «trauernde Penelope» bedarf keiner anderen Erläuterung außer der, welche das Bildwerk als solches gibt, weil Haltung und Gehalt

hier in der Tat zu harmonischer Einheit verschmolzen sind und jeder Zug der leiblichen Erscheinung als Saite mitschwingt in der Klangfülle des Ganzen, das Formale gibt sich ohne weiteres zu erkennen als das sprechende Symbol schwermütigen Versunkenseins. Doch beim Gefühlswert der Einzelfigur läßt es diese Zeit nicht bewenden, und was jetzt an Stimmungsgemälden in weitem Rahmen geschaffen wird, ist oft von einer erschütternden Großartigkeit und leidenschaftlichen Wucht. Ein einheitliches Grundmotiv durchzittert die Kompolition in allen ihren Teilen, in eine gleichmäßige Färbung erscheint alles getaucht. Nicht ohne starke Bewegung wird man jenes schlichte Vasenbild betrachten können, das die dämonische Wirkung von Orpheus' Gesang zu so grandiosem Ausdruck bringt (Fig. 36). Die rauhen Kriegsgesellen in der Runde ergreift es mit wildem Weh, fröstelnd hüllt der eine sich in den Mantel, stieren Blicks beugt sich sein Nachbar den Lippen des Zauberers entgegen, ein dritter hat zu innerer Einkehr die Augen geschlossen, während der vierte wie aufgelöst und willenlos sich der Gewalt der fremden Töne beugt. Im olympischen Ostgiebel, der die Vorbereitung zur Wettfahrt von Pelops und Oinomaos zum Inhalt hat, wird die unheilschwangere Ruhe vor dem Entscheidungskampf geschildert, dumpf brütend lastet das Verhängnis über dem Schauplatz des Dramas, und seine Personen stehen und sitzen regungslos und wie gelähmt unter den Schauern einer drohenden Schickung.

Es ist nicht Zufall, daß diese großangelegten Stimmungsgemälde fast ohne Ausnahme grau in grau gehalten sind. Man spricht so gern von der Heiterkeit der griechischen Kunst, wer wollte sie leugnen? Die bunte Bilderwelt der Frühzeit erstrahlt im Sonnenglanz des jungen Tags, auch der archaischen Periode fehlt es gewiß nicht an festlich frohem Gepränge. Im späteren Hellenismus gibt es weite Strecken, wo man aus allen Ecken ein silbernes Lachen kichern hört, bald naiv fröhlich, bald lüstern und keck. In einem anderen, höheren Sinn darf der Begriff der Heiterkeit seine Anwendung finden auch auf die reife Größe der klassischen Kunst, der Himmel einer abgeklärten Schönheit wölbt sich über ihr und läßt ihre Gestalten im Lichte wandeln. Jahrzehnte zwischen den Freiheitskriegen und dem perikleischen Zeitalter stehen unter einem anderen Zeichen. Eine tiefernste Stimmung hat sich der Welt bemächtigt, und es ist als habe sie das Frohsein ganz verlernt. Das Lächeln ist erloschen; wo es vereinzelt noch vorkommt, wie am Bostoner «Thron», erscheint es verzerrt und unecht, dem Welen dieser Generation widerspricht es gar so sehr. Diese Kunst wird leicht bitter, und es bedarf des tragischen Vorwurfs gar nicht, sie verfällt von selbst in ihren verschleierten Ton. Freilich muß man gerade hier vor der Verluchung sich hüten, den Niederschlag melancholißher Regungen in Dingen finden zu wollen, die weiter nichts als das Ergebnis eines durchgreifenden Formenwandels lind. Das Mürrische und Verdrossene, was so vielen unter diesen Köpfen eignet (Fig. 35), ist ost lediglich durch die

Besonderheiten der Gesichtsproportionen bedingt, die wuchtige Bildung der Lider und der Kinnpartie, der harte Zug der Mundlinie erwecken den Eindruck seelischer Gedrücktheit auch da, wo diese Wirkung keineswegs beabsichtigt sein kann. Andererseits aber ist eine Stilisierung, die ihre Linien derart mit Bleigewichten behängt, in allen Anordnungen mit so barscher Strenge verfährt, an sich schon als der Aussluß eines unfrohen Temperaments zu Und wenn es eines besonderen Beweises bedürfte für den Hang zu lähmender Schwermut, der das künstlerische Schaffen dieser Zeit durchzieht. so genügt ein Blick auf die überhandnehmenden Motive sinnender Trauer auf Grabvasen und melischen Tonreliefs. In der großen Kunst aber sind es gerade Stoffe dieser Art, welche den am meisten geseierten Schöpfungen ihre Stimmungsfolie geben. Für seine beiden monumentalen Wandgemälde in der Lesche zu Delphi wählt sich Polygnot aus dem überreichen Schatz der Sage mit klarer Absicht diese zwei Szenen aus, die zu einem machtvoll ergreifenden Lied von der Eitelkeit aller irdischen Größe zusammenklingen müssen: in «Ilions Untergang» wird das Bild einer grauenhaften Verwüstung aufgerollt, zwilchen Trümmern und Leichen ragen die Gruppen von Verwundeten und jammernden Frauen wie Inseln aus trüben Fluten auf. «Die Gelichter aller dieler Figuren zeigen den Ausdruck tiefer Trauer», heißt es in der sachlich trockenen Beschreibung des Periegeten. Und über das Gegenstück, die «Unterwelt» mit ihrem Heer von Büßern, möchte man die bekannten Verse aus Dantes Inferno setzen, denn es ist die Verkörperung der ewigen Angst, der schlimmsten Leibespein und aller Seelenqualen, und der Menschheit ganzer Jammer faßt uns an.

Das einzige Mal, wo Polygnot in den Zauberkreis der Odylleephantastik sich wagt, gilt es dem Schattenreich der Toten, es ist bezeichnend für den Prozeß der Vermenschlichung, der jetzt die lichte Mythenwelt mit Erdenleid beschwert. Odysseus ist nicht mehr der abenteuernde Held, der dämonische Unholde bekämpft, sondern der große Dulder. Der Empfang des Schiffbrüchigen im Phäakenland, die Begrüßung des Bettlers durch den räudigen Hund, die Fußwaschung, Penelopes stille Sehnsucht nach dem fernen Gatten: lauter Dinge die dem Archaismus gar nichts sagten, und für deren menschlich rührende, innerliche Schönheit der Kunst erst jetzt die Augen aufgegangen sind. So muß nun auch Herakles zum hartgeprüften Menschen werden, und sein Leben ist Mühe und Arbeit. Wenn die Metopen des olympischen Zeustempels von seinen Wundertaten berichten, so spielt sich alles unter bewölktem Himmel ab, kein Siegesjubel wird laut. Angesichts des erschlagenen Löwen beschleichen den Helden neue Sorgen, und müde starrt er zu Boden, den Kopf in die Hand gestützt. Das ist die alte epische Schilderung nicht mehr, wo die ganze Sorgfalt des Erzählers den Außerlichkeiten des Geschehens zugewendet ist, und es genügt nicht, daß der Stoff reich an lebendiger Handlung sei. Man verlangt nach dem dramatischen Einschlag, der die menschliche Teilnahme des Publikums zu wecken und wach zu halten vermag.
Es liegt dies daran, daß nun überhaupt die vornehmsten Aufgaben der bildenden Kunst in einer anderen Richtung erblickt werden als bisher, man sucht es
der Dichtung gleichzutun, die jetzt, im Zeitalter eines Pindar und Aschylos,
aus dem Felsgestein der Sage mit unerhörter Gewalt den frischen Quell
seelischen Lebens schlägt. So wird man sich nicht wundern, wenn auch im
Bilderschmuck der Tempel die Träger alter Rollen uns entgegentreten, als seien
sie Kinder einer neuen Zeit: aus Haltung und Blick, aus jedem Zug des
durchgeistigten Gesichts spricht das Empfinden eines Geschlechts, das sich mit
allen Fasern seines Wesens der Gegenwart verbunden fühlt.

Ohne je in einen lehrhaften Ton zu verfallen, verfolgt diese Kunst mit ihren mythologischen Darstellungen doch unbestreitbar erzieherische Absichten. Die Bilder wollen dem Beschauer etwas sagen, sie regen zum Nachdenken an, und oft ist hinter der schlichten Erzählung ein tiefer ethischer Sinn verborgen. In der Suche nach neuen Stoffen verrät sich deutlich ein Hang zur Symbolik, und angelichts von Szenen, die im Vorrat der früheren Zeiten noch nicht vertreten lind, wird man gut tun, die Gründe für die Wahl in einem littlichen Gehalt des Themas zu suchen. Ein Motiv wie dasjenige der myronischen Marsyasgruppe (Fig. 33) ist so eigenartig, das die sehr wahrscheinliche Vermutung ausgesprochen werden konnte, es handle sich hier nicht um altes Sagengut, sondern um einen geistreichen Einfall dieser Aufklärungszeit, mit fühlbar moralisierender Tendenz. Die Neuorientierung des Schulwelens, die nach den Perlerkriegen den gesamten Jugendunterricht auf eine grundsätzlich andere Basis stellte und die Erziehung zu sittlicher Tüchtigkeit sich zur Hauptaufgabe machte, hat nach dem Zeugnis des Aristoteles das Flötenspiel, da ihm ein tieferer Bildungswert abzusprechen sei, aus dem Lehrprogramm gestrichen. Wenn nun in Myrons Schöpfung Athena das Instrument des leichtfertigen Tons voll Ekel und Abkheu von sich wirst und mit ihrer Verwünschung belegt, so dürste dem zeitgenössischen Publikum der Vorgang als Versinnlichung dieser Idee erschienen lein, und so erst läßt die Verwendung der fast burlesken Episode für ein monumentales Weihgeschenk an heiliger Stätte sich überhaupt verstehen, es ist eine feine Huldigung an die Schirmherrin der echten Kunst und Wissenschaft. Auch in der östlichen Giebelgruppe des Zeustempels zu Olympia sieht man gewiß mit Recht einen warnenden und aufmunternden Appell an die gläubige Festgemeinde, denn Pelops, dem heroischen Vorbild der olympischen Wettkämpfer, gibt sein Gottvertrauen die Gewißheit des Siegs, und nicht bloß das Auftreten des Zeus, der dem jugendlichen Helden sichtbar seine Gnade zuwendet, leistet Gewähr, für den glücklichen Ausgang des bevorstehenden Ringens, sondern auch die sprechende Gegensätzlichkeit, mit der sich Hoffart und gottesfürchtige Demut schon in der Haltung der beiden Partner verkörpern.

Zu Darstellungen solcher Art hätten der älteren Kunst die nötigen psychologischen Ausdrucksmittel gefehlt, allein auch der abgegriffene Inhalt des gewohnten Bildstoffs erfährt nun eine Belebung im Sinn veredelnder Ethik. Wenn aus den Kämpfen der Götter mit ihren Gegnern in der archaischen Kunst nicht mehr als der Widerstreit feindlicher Gewalten herauszulesen ist, weil sich das Ganze in den Geleisen einer festen bildlichen Tradition bewegt, wird jetzt kraft eines markigen Akzents der Vorgang zum Sieg des Guten über das Böse. Apoll, der den lüsternen Angriff des Tityos auf Leto, Artemis, welche Aktäons Frevel sühnt, sind Vollstrecker des göttlichen Strafgerichts, durch das alle Schuld auf Erden sich rächt.

Die echte Frömmigkeit, welche Wahl und Wesen der künstlerischen Darstellung hier so nachdrücklich bestimmt, vereint sich mit einer harten Sittenstrenge, und dieser nicht zuletzt ist es zuzuschreiben, wenn aus den Bildern dieser Zeit uns oft ein kühler Hauch entgegen weht. Der leicht laszive Ton, den die ältere Vasenmalerei unbedenklich anschlagen durste, hat nun keine Stätte mehr, die tollen Zechbrüder und Freudenmädchen sind verschwunden, die Flötenbläserin des Judovisischen Throns verdankt ihr Dasein vielleicht einer Allegorie, jedenfalls einem höheren künstlerischen Zweck. Nichts ist so bezeichnend für den keuschen Geist der neuen Zeit wie die Stellung der Frau im Gesamtbild der Kunst. Die Erscheinung der Göttinnen mit ihren Kopftüchern und schweren Mantelhüllen hat etwas Nonnenhastes, und der dicke dorische Wollpeplos, der nach dem Perserkriege den üppigen Kleiderluxus der ionischen Moden verdrängt, bedeutet eine aus erstarktem sittlichem Empfinden ins Leben gerufene Reaktion gegen das sinnenreizende Raffinement des früheren Bis auf wenige Ausnahmen, wo die ganze oder teilweise Entblößung des Körpers von der Situation verlangt, durch jähe Bewegung oder gewalttätigen Griff eines Gegners motiviert wird, ist die Nacktheit des Weibes streng verpönt, selbst die kleinen Figurchen bronzener Spiegesstützen erscheinen jetzt vollgewandet. Man fälscht das wahre Bild der Antike nicht durch die Behauptung, daß das Griechentum dem Ideal der christlichen Sittlichkeit niemals so nahe gekommen sei wie in dieser kurzen Spanne Zeit, die auf das reinigende Gewitter der großen Freiheitskriege folgte.

II. Reife Klassik.

Von Rechts wegen müßte diesem Abschnitt weitaus der größte Teil des Buches eingeräumt werden. Es ist nicht bloß die im allgemeinen sehr beträchtliche künstlerische Höhe der in Frage stehenden Denkmäler, was eine gründliche Auseinandersetzung fordert, nicht nur die prinzipielle Wichtigkeit dieser Dinge für das Verständnis der ganzen folgenden Entwicklung: schon in rein

quantitativer Hinlicht stellt sich der Stoff als so gewaltig dar, daß die sichtende Hand ihn kaum zu bemeistern vermag. Man bedenke: allein in Athen gehört das meiste, was von Zeugen des alten Hellas heute noch aufrecht steht, dieser Periode der hohen Klassik an, auf der Akropolis fast alles. Dazu kommen in der Unterstadt Bauten von so einzigartigem kunstgeschichtlichem Wert wie das sogenannte Theseion, ferner die große Masse der Grabmäler und geschlossenen Grabbezirke. Nicht geringer an Zahl wie an Bedeutung sind die Schöpfungen der Klassik in Kleinasien: das Nereidenmonument zu Xanthos, das Heroon bei Gjölbaschi, das Mausoleum von Halikarnaß - um nur das Bekannteste zu nennen. Die glanzvollsten Leistungen folgen einander hier Schlag auf Schlag, so daß mit Glück der Versuch gemacht werden konnte, an Hand der sidonischen Reliefsarkophage das Wachstum der künstlerischen Ausdrucksmittel innerhalb dieser verhältnismäßig kurzen Zeitspanne in klaren Zügen zu beschreiben. Oft handelt es sich um Denkmäler von sehr stattlichem Umfang und mit ausgedehntem bildlichem Schmuck, delsen Analyse an sich khon beanspruchen könnte, Gegenstand einer besonderen Abhandlung zu werden.

Ein Zweites, was die Arbeit auf diesem Gebiet unendlich schwierig gestaltet, ist die sehr ungleiche Beschaffenheit der Quellen. Im Grunde ist es eben so, daß mit dem Fortschreiten der Geschichte die Zeugnisse nicht bloß zahlenmäßig sich häufen, sondern nach Art und Wert immer weiter auseinandergehen. Die kretisch-mykenische Frühzeit kennen wir ausschließlich aus originalen Überresten, und wenigstens für das künstlerische Leben dieser Stufe kommen literarische Urkunden überhaupt nicht in Betracht. Auch noch der gelamte Archaismus ist uns fast nur in Originalen vertreten, sie mögen lückenhaft genug sein und vielfach arg zerstückelt, allein für eine stilgeschichtliche Betrachtung genügt das Material durchaus. Bei der Klassik ist das nicht mehr der Fall. Über Inhalt und Kompolition der Parthenongiebel, die für die Entwicklung der Darstellungsprobleme von so hervorragender Wichtigkeit sind, würden wir gar nichts willen, kämen uns die erklärenden Worte des Paulanias nicht zu Hilfe und die mancherlei Nachbildungen in Relief und Malerei. Es ist nun aber Tatsache, daß die meisten Kunstprodukte der römischen Kaiserzeit, die unsere Museen füllen, in einem teils lockeren, teils sehr engen Verhältnis zur klassischen Kunst der Griechen stehen. In Betreff der Skulpturen ist das leit langem schon erkannt, wieviel von altem klassischem Gut auch in der Malerei der jüngeren Antike steckt, hat erst die Forschung der letzten Zeit geoffenbart, und hier dürfen wir noch Entdeckungen von ungeahnter Tragweite entgegenlehen. Indessen, nur in recht beschränktem Maße sind diese Dinge als eigentliche Repliken anzusprechen, und auch die gesicherten Kopien sind wieder so verschieden in ihrer Qualität, oft so fragwürdig und unzuverlässig nach mehreren Richtungen hin, daß die Beschäftigung mit diesem ungeheuren Denkmälerkomplex zu den heikelsten Aufgaben der archäologischen Wilsenschaft gehört. Allein

lie ist schlechthin unerläßlich, denn ohne diese Hilfsmittel würde eine sachliche Erklärung klassischer Kunstwerke in vielen Fällen einfach nicht zu geben sein, und noch viel weniger eine annähernd richtige Rekonstruktion ihrer formalen Erscheinung.

Als drittes erschwerendes Moment kommt endlich die zerstreuende Vielheit individueller Regungen hinzu. Immer komplizierter wird das Spiel der Kräfte, das die künstlerische Produktion in Wallung bringt. Angesichts der archaischen Kunst wird man kaum in Versuchung kommen, von eigentlichen «Schulen» zu sprechen, trotz aller betonten lokalen Sonderart der verschiedenen Stilrichtungen fehlt es noch am Einschlag eines starken persönlichen Willens. Sobald wir aber auf klassischem Boden stehen, ändert sich das Bild, da pflegt man beim Ordnen der Denkmälergruppen stets auch auf die Fäden zu stoßen, die in bestimmte Hände zusammenlaufen. Kein Wunder, daß es manchen lockt, selbst dem Entwicklungsgang des einzelnen Künstlers nachzuspüren, und das Experiment ist auch gar nicht auslichtslos. Freilich mit der neueren Kunstgeschichte, der ganz andere Reichtümer zu Gebote stehen, vermag die Archäologie hier niemals zu konkurrieren. Nur zu oft hat es sich als verhängnisvoll erwiesen, wenn in kühner Unbekümmertheit versucht wurde, das Morellische Verfahren auf das löcherige Trümmerfeld der Antike zu verpflanzen. Es gehört ein sehr sicherer Takt dazu und ein tiefer Respekt vor den Grenzen unseres Erkennens, um die richtige Mitte einzuhalten und nicht immer wieder auf Wege zu geraten, die schlüpfrig und gefährlich sind und allzuleicht in die Irre führen. Allein die Einsicht in die Bedingtheiten methodischer Forschung enthebt uns keinesfalls der Pflicht, mit Aufwand aller tauglichen Mittel der Wahrheit auf den Grund zu gehen, um so mehr, als auch die philologische Arbeit wertvolle Dienste zu leisten vermag, indem hier die Schriftquellen zu einer Künstlergeschichte reichlicher als sonstwo fließen.

Es ist nun klar, daß eine Darstellung, welche diesen vielfältigen Problemen grundsätzlich ausweicht, von vornherein den Stempel der Armut auf der Stirne tragen muß. Das Bild der klassischen Kunst, das wir hier zeichnen, ist sehr viel dürstiger und einfacher als die Wirklichkeit, ihrer schillernden Buntheit ent-kleidet und aller jener Reize bar, die im launischen Spiel des Zufalls liegen und im krästigen Selbstbewußtsein auch der bescheidensten individuellen Eigenart. Der Charakter unserer Aufgabe nötigt uns zu solchem Verzicht. Es gilt um jeden Preis einen Standpunkt zu gewinnen, wo sich das einzelne nicht mehr vorlaut einzudrängen vermag in die maßgebenden Züge des Gesamtbilds. Wo nicht mehr der Baum als solcher dem Auge zu schaffen macht, sondern die geschlossene Gruppe von Bäumen, nicht mehr das oder jenes isolierte Rasenstück, sondern der ganze Komplex von Flächen und Feldern, und wo das einzelne Ding so mit seiner Umgebung verwächst, daß es dem prüfenden Blick als ein Teil nur des größeren Ganzen erscheint, auf dessen Zusammen-

hänge und Verhältnille sich das Interesse immer aufs neue einzustellen hat. Es tut dem Persönlichkeitswert des Künstlers keinen Abbruch, wenn man ihn in den Rahmen des allgemeinen Zeitstils stellt, der alle Sonderexistenzen bis zu einem gewillen Grade bindet, und den Geletzen seines Schaffens von der begrifflichen Seite beizukommen sucht. Der einzelne mag aus freiem Willen und kraft einer besonderen Begabung sich noch so weit von der Allgemeinheit entfernen, selbst seiner Zeit vorauszueilen scheinen: es gibt eine Grenze, wo sie ihn doch noch einfängt, und auf die Erkenntnis dieser natürlichen Schranken kommt es uns hier an. Hätten wir eine monographische Behandlung bloß dieser einen Periode zu geben, so würde der Stoff nicht nur feiner zu gliedern und in mehr Kategorien zu ordnen sein, sondern diese selbst würden wohl anders lauten. Mit Rücklicht auf die Gesamtanlage unserer Überlicht haben wir die Definitionen so gewählt, wie sie hier stehen. Es darf bei dieler Gelegenheit vielleicht ausgelprochen werden, daß die kurze Fallung und die Konzentration auf ganz wenige Begriffe alles eher als ein Erleichtern der Arbeit bedeutet. Ie straffer man die Stränge zieht, um so widerspenstiger pflegt sich die Materie zu gebärden.

Noch in einer anderen Beziehung bedarf das Folgende eines erläuternden Wortes. Die reife Klassik dauert, um in ganz runden Zahlen zu sprechen, von 450 bis 350 v. Chr. Ein Jahrhundert ist eine kurze Spanne Zeit, am Gelamtverlauf der griechischen Kunstgeschichte gemessen. Doch liegen die Bedingungen hier so günstig, daß man der Versuchung ungern widersteht, dem fortwährenden Wachstum schrittweise nachzutasten. In der Tat, es muß einmal genau und an Hand von möglichst vielen Einzelbeobachtungen gezeigt werden, wie die Physiognomie der Kunst von Jahrzehnt zu Jahrzehnt sich ändert, wie eine Generation auf den Errungenschaften der unmittelbar vorhergehenden in konsequenter Weise weiterbaut. Augenblicklich sind wir von solchem Ziel noch weit entfernt, die Chronologie gerade innerhalb der klassischen Epoche ist besonders heiß umstritten, ja es hat den Anschein, als sei gar manches wieder ins Wanken geraten, was vor kurzem noch für sicher und gefestigt galt. Allein nicht dieser Schwierigkeiten wegen sehen wir von einer Darlegung der Entwicklungsstufen ab, sondern in der Überzeugung, daß dem etappenweisen Vorrücken stets ein anderes Verfahren zur Seite gehen muß, welches die Griffe weiter spannt. Es besteht sonst die Gefahr, im Blick auf den ewigen Wechsel die durchgehenden Züge allzuleicht aus dem Auge zu verlieren, und doch gibt es auch hier einen ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht. Es ist nicht eben schwer festzustellen, worin sich ein Praxiteles von Phidias oder dessen Zeitgenossen unterscheidet, die Kriterien des Fortschritts liegen auf der Hand. Dagegen kann es ost recht mühsam sein, das Besondere und Eigentümliche herauszuholen, das allen Äußerungen dieser Kunst gemeinsam ist, den frühen wie den späten, und das auf eine klare

Formel gebracht sein will, sobald es sich darum handelt, das spezisisch «Klassische» gegen die Wesensart anderer Zeiten auszuspielen. Es ist mit Recht behauptet worden, daß der Reliesstil des Parthenonstrieses fast ein Jahrhundert hindurch die attische Relieskunst beherrsche. Indessen mit allgemeinen Wendungen ist hier noch nichts gewonnen, man stelle die Fragen präzis und scharf, und eine bestimmte Antwort muß sich sinden lassen.

Der einheitliche Charakter der ganzen Epoche will um so mehr hervorgehoben sein, als die Entwicklung hier durch äußere Einslüsse so gut wie gar nicht beeinträchtigt worden ist. Die Sache ist sonderbar genug. Denn was Athen betrifft, das sich während dieser Zeit in allen künstlerischen Dingen durchaus den Vorrang zu wahren weiß, so haben wir festzustellen, daß selbst der katastrophale Ausgang des peloponnesischen Krieges das Kunstleben kaum geschädigt, geschweige denn geknickt oder unterbunden hat. Die Wirkung des schweren politischen Mißgeschicks zeigt sich höchstens darin, daß der Staat die Förderung des künstlerischen Schaffens mehr und mehr der privaten Initiative überläßt, aber die schöpferische Kraft ist in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts nicht weniger lebendig und großzügig als in jenen Sonnentagen des perikleischen Zeitalters, wo des attischen Reiches Herrlichkeit im Zenit des Ruhmes stand. Das Kunsthandwerk, vor allem die Vasenindustrie, blüht unbehindert und üppig fort, und immer weiter dehnt sein Absatzgebiet sich aus. Wir finden das Ansehen der attischen Kunst in fortwährendem Steigen begriffen, in Unteritalien wie in Südrußland und Kleinasien. Es fehlt in der Kunstgeschichte gewiß nicht an Beispielen dafür, daß der Druck der Zeitereignisse das Wachstum der bildenden Künste stören oder doch nach einer ganz neuen Richtung abdrängen kann: die klassische Periode des Griechentums lehrt, daß er es nicht muß. Die Kunst läßt sich nicht dreinreden, sie schaut sich gar nicht um, sie führt ihr Eigenleben in stolzer Unabhängigkeit von Glück oder Unglück, von den Wechselfällen und nervösen Zuckungen des Tages.

1. Bewegtheit.

Der Parthenon ist der erste beredte Zeuge für die gewaltige Umwälzung im Reiche des Sichtbaren, die um die Mitte des fünsten Jahrhunderts einsetzt. Das ganze Bauwerk nimmt sich aus wie ein leidenschaftlicher Protest gegen die strenge Härte der bisher allgemein geltenden Kunstgesetze. Nicht die Lokkerung der dorischen Stilprinzipien ist das entscheidend Neue, obwohl es gewiß seine Bedeutung hat, wenn die geschlossene Einheitlichkeit des Systems zum erstenmal durchbrochen und um die Zellawand, an Stelle der gewohnten kurzatmigen Triglyphengliederung, ein umlaufender Relieffries gezogen wird, mit einer reichbewegten figürlichen Darstellung in zusammenhängender Folge. Indessen davon soll jetzt nicht die Rede sein, viel wichtiger ist die grundsätzlich

veränderte Haltung der struktiven Elemente. Merkwürdig: an diesem Tempel, der seinem Wesen nach ein Gerüft aus rechtwinklig gefügten vertikalen und horizontalen Gliedern darstellt, gibt es keine gerade Linie mehr. Man halte uns die Übertreibung zugute, allein die leisen Unregelmäßigkeiten häufen lich hier in einer Weile, daß nur von einem bewußten Ankämpfen gegen den starren Zug gesprochen werden kann, welcher den Charakter des gesamten älteren Dorismus bestimmt. Die Schwellung des Säulenschaftes freilich war von jeher üblich, nun aber greift die gebogene Kontur auch auf weitere Teile des Baukörpers über. Der Umriß des Giebels ist kein mathematisch richtiges Dreieck, sondern die schräglaufenden Geisa werden gegen die Ecken hin flacher, und die Dachlinie wird so sanst geschweift. Die Säulen stehen nicht genau im Lot, sie sind etwas nach innen geneigt. Die Wände lehnen sich zurück, ebenso die Balken des Epistyls und die Triglyphen, während umgekehrt Gesimse und Stirnziegel sich ein wenig vornüberlegen. Überall wird der Senkrechten ausgewichen, und auch in seitlicher Richtung soll sich die Fläche bewegen, indem das ganze Gebälk eine leichte konkave Einziehung erfährt und nach hinten lich krümmen muß. Ganz besonders aber ist es die Biegung aller horizontalen Linien, womit hier der korrekten Norm entgegengearbeitet wird. Der Stufenbau des Tempels schwillt nach der Mitte zu an, wird nach oben hin ausgebogen, und auch die gewaltigen Wagrechten, welche sich über die Säulen hinspannen, machen die Schwingung mit.

Diese Kurvatur der Horizontalen ist durch exakte Messungen festgestellt, lie läßt sich aber auch mit bloßem Auge erkennen, sogar auf Photographien, wenn man ein Lineal an Architrav oder Stylobat anlegt. Dem Einfluß elementarer Naturgewalten hat man die Erscheinung zuschreiben wollen, sehr zu Unrecht, denn eine nachträgliche Senkung der Gebäudeecken ist schon deshalb ausgeschlossen, weil die Behauung des Felsbodens bereits den geplanten Kurven Rechnung trägt, und weil in Fundamentschichten und Treppenstufen der Fugenschluß völlig intakt geblieben ist. Außerdem beschränkt sich die Beobachtung nicht auf den Parthenon allein, für andere Bauten dieser Periode (Propyläen, log. Theseion) trifft sie gleicherweise zu. Es ist nicht anders, die Kurven sind ursprünglich beabsichtigt und bei der Ausführung des Baues, allen technischen Schwierigkeiten zum Trotz, mit großer Konsequenz und restlos verwirklicht worden. Nach der Ansicht mancher Forscher hätte die Krümmung der Linien den Zweck, optischen Täuschungen entgegenzuwirken, die regelrechte Horizontale fürs Auge wiederherzustellen, welche bei großer Ausdehnung sich in der Mitte etwas einzubiegen scheint. Wie aber, wenn nun das Auge dieser Zeit im Gegenteil die starr gerade Linie als unleidlich empfunden und nach einer Bewegung der toten Massen verlangt haben sollte? Geschrieben freilich fteht das nirgends, allein man verfolge einmal die Art, wie auf den attilchen weißgrundigen Lekythen die Grabdenkmäler gezeichnet sind (Fig. 37). Die v. Salis, Die Kunft der Oriechen.

älteren Bilder, welche noch der Frühklassik angehören, geben Stufen, Stelenschaft und Giebelschrägen in gewillenhafter Nachbildung der Wirklichkeit, ganz gerade, ebenso die mächtigen flachen Tragkörbe mit den Geschenken für die Toten, über deren Ränder breite Binden in tadelloser Vertikale steif und regungslos herunterhängen. Um die Mitte des fünsten Jahrhunderts aber bemerken wir eine Aufweichung und ein Flüssigwerden der Linien, die Umrille geraten in immer kühneren Schwung, und mehr und mehr führt die Entwicklung dazu, die mathematische Geradlinigkeit völlig auszuschalten. Wie sind hier alle Kanten wohlig geschweift, Sockel und Deckplatte des steinernen Monuments dehnen und winden sich mit derselben zwanglosen Elastizität, wie das krönende Akanthosgewächs mit seinen üppig bewegten Blättern. Es ist klar, daß hier an eine getreue Wiedergabe des realen Vorbildes nicht zu denken ist, die Kurven sind aus der Freude am Wohllaut satter Rundung übertrieben, und diese zeitgenössischen Bilder zeigen uns mit aller wünschenswerten Deutlichkeit, wie der ausgereifte klassische Geschmack die architektonische Linie gesehen haben will.

Dem älteren dorischen Stil ist solches Raffinement vollkommen fremd, noch der Zeustempel zu Olympia kennt keine Kurven. Sie begegnen uns zum erstenmal am Parthenon, und sie bedeuten mehr als nur eine äußerliche Veränderung der Physiognomie. Denn dies ist wohl das eigentliche Geheimnis all der Abweichungen vom Geregelten: sie hauchen dem Baukörper ein warmes Leben ein, das unseren gotischen Kathedralen niemals eignet, deren versteinerte Kaskaden fühlen sich hart und kalt an neben der drängenden. schwellenden Krast dieser Marmormalse, welche gerade da, wo sie am stärksten belastet ist, sich hebt wie eine atmende Brust. Über die Ursache dieser unendlichen Lebendigkeit wird sich das naive Auge ebensowenig Rechenschaft geben wie über diejenige für das Zittern der erhitzten Luft, doch ihre Wirkung ist nur um so mächtiger. Sehr fein hat Jakob Burckhardt (Griechische Kulturgeschichte III) darüber sich ausgesprochen: «Wenn wirklich aus optischen Gründen die Säulen am Peripteros eine leise Neigung einwärts haben, die Eckläulen etwas verstärkt und ihre Intervalle etwas schmäler sind, der Stufenbau und ebenso die große Horizontale des Gebälkes leise aufwärts geschwellt ist. so wäre hier ein Analogon zu den feinsten Künsten der griechischen Metrik gegeben, und es würde sich buchstäblich das Wort des Astrologen im zweiten Teil von Goethes Faust bewähren:

> Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt, Ich glaube gar, der ganze Tempel singt.»

In der Tat läßt sich eine Erscheinung wie diese Kurvatur der architektonischen Glieder nur im Hinblick auf den gesamten Formenapparat verstehen, sie ist der naturnotwendige Aussluß eines besonderen Stilgefühls, welches das Kunstschaffen der Zeit überhaupt und auf allen Gebieten beherrscht. Baugerüst

und Bildschmuck des Parthenon stellen eine organische Einheit dar, und wie für beides hier zum erstenmal dasselbe Material des pentelischen Marmors gewählt ist, so erscheint auch alles zusammengestimmt zu einem einzigen begeisterten Hymnus auf die neuentdeckte Schönheit des bewegten Linienzugs. Die fortwährende Steigerung dieses Freiheitsdranges ist an den Skulpturen, die sich auf einen Zeitraum von nahezu anderthalb Jahrzehnt verteilen, deutlich abzulesen. Sie repräsentieren uns ein sehr beträchtliches Stück antiker Stilgeschichte. In den Metopen, die auch inhaltlich dem Kunstkreis Polygnots sehr nahestehn, sind die Härten der Frühklassik noch nicht völlig überwunden. Am Fries dagegen wird man nicht ein einziges jener halsstarrigen Motive mehr entdecken, die den olympischen Bildwerken den Charakter einer schroffen Größe verleihn. Die Bewegung lockert sich, die Formen werden gelöst. Immer wieder dasselbe, wenn auch hundertmal variiert: wie die Kontur der Körper und der einzelnen Glieder an- und abschwillt, wie die Figuren gestissentlich der senkrechten Achse sich entwinden, sich vorbeugen oder zurückneigen, wie alles in Wellen geht, alles ganz sachte flutet und ebbt. Einmal freilich stößt das Auge auf eine große Horizontale, die sich, nur in kurzen Abständen regelmäßig unterbrochen, auf eine längere Strecke durch den Fries hinzieht, wir meinen die stark betonte Gerade, welche die Stuhlreihe der litzenden Göttergruppe auf der Ostseite beschreibt. Indessen, wer wird sich nicht des analogen Falles von Lionardos Abendmahl erinnern: hier wie dort muß die wagrechte Basislinie den üppig wogenden Reichtum des figürlichen Lebens, das Heben und Sinken der Umrisse mit augenfälligem Nachdruck unterstreichen. In den Giebeln vollends wächst die Bewegung zu grandiosem Rauschen an. Das prächtige Rankengeschlinge der Firstakrotere aber, mit den weichen Kurven seiner Stengel und Palmetten, bedeutet nicht nur den Beschluß der gesamten künstlerischen Arbeitsleistung am Bau, sondern in ihm findet das neue Kunstideal seinen freiesten und vollkommensten Ausdruck, und wer den entfesselten Schwung dieser Silhouette seinem Gedächtnis einzuprägen weiß, hat auch den Schlüssel zum Verständnis des gesamten Stilphānomens in Händen.

Die Biegung der Linien und Flächen ist Stil. Jeder Versuch, die Entwicklung eines bestimmten Bildtypus zu verfolgen, wird diese Erkenntnis bestätigen. Beim Grabrelief machen sich dieselben Bestrebungen geltend, und wenn schon um die Mitte des fünften Jahrhunderts das Eis zu tauen anfängt, wohin immer der Blick sich richten mag, so ist gegen Ende desselben und zu Anfang des vierten auch der letzte Rest formaler Besangenheit geschmolzen. Man betrachte das Grabmal der Hegeso (Fig. 39) auf diese Dinge hin. Der Sessel der Frau enthält das Leitmotiv für die wiegende Linienmusik der sigürlichen Szene, die rechts und links mit sanstem Wellenschlag die Kanten der bescheidenen Umrahmung überslutet. Die wundervolle S-Linie, die Stuhl-

bein und Lehne zusammen bilden, kehrt wieder im Geschaukel der Haarsträhnen und der Faltenzüge, in der geschweisten Zeichnung von Brust und Arm, im Tänzeln des Schleiertuches über dem Nacken, im leise schwankenden Stand der Dienerin. Das Wesentliche, Entscheidende liegt in Zügen, an denen man leicht vorübergeht: der Beschauer müßte empfinden können, daß die Beinkontur der sitzenden Frau und das Möbelbein dahinter den gleichen Rhythmus aufweisen, dieselbe Art der Übergänge vom elastischen Zurückweichen über dem Fuß zum allmählichen Wiedervorneigen oben. Das alles sind Parallelerscheinungen zu jenen Tendenzen, die gleich zu Beginn der Periode in der monumentalen Architektur in Krast getreten sind.

Was hier über den Charakter des Lineaments bemerkt worden ist, hat natürlich auch für die Prinzipien der Komposition im allgemeinen seine Geltung. In dieser Hinsicht ist der Verlust der Gemälde ganz besonders zu beklagen, doch geben uns schon die großstächigen Vasenbilder eine Vorstellung von dem, was hier zu erwarten wäre. Die Figuren sind so im Raum verteilt, als würden sie von bewegtem Boden getragen, ein leises Erdbeben geht durch das Bild und bringt das Gelände ins Schwanken. Die feinen Hügellinien auf der Meidias-Hydria (Fig. 38) und verwandten Gefäßen kräuseln lich in einem fort, lassen die Gestalten auf- und abschnellen, versetzen die ganze Szene in zitternde Bewegung. Die Bildhauerei fängt nun auch an, das Terrain durch plastische Erhebungen anzudeuten, nicht nur in den ausgedehnten Tempelfriesen, sondern im beschränkten Rahmen der Grabreliefs logar stürmen die Kämpfe über rundliche Kuppen dahin. Zuschauende oder ausruhende Personen wählen sich gerne höckeriges Felsgestein zum Sitz; in einer Klasse von Niobidenreliefs, die man mit guten Gründen für Kopien einer phidialischen Darstellung am Thron des olympischen Zeus erklärt hat, lehen wir die Toten über lehr beträchtliche Bodenfalten gelegt. Vor allem die monumentalen Grabbauten in Lykien und der «lykische» Sarkophag aus Sidon machen von der modellierten Balis reichen Gebrauch. In den meisten Fällen verbot ja die geringe Frieshöhe jene starken Niveauunterschiede, mit denen die gleichzeitige Malerei nach Belieben zu schalten vermochte, und es bleibt so beim einfachen Streifenformat. Immerhin bekundet der Umriß von Gruppen oder einzelnen Figuren, der abwechlelnd sich aufbäumt und sich niederduckt, die Neigung zur wellenförmigen Komposition deutlich genug. Bei den Amazonenfriesen des Mausoleums von Halikarnaß hat die Bewegung schon einen so einheitlichen Charakter, daß man sich an ein Rankenmotiv mit fortlaufenden Windungen erinnert fühlt, die flatternden Gewänder tun das ihre, diesen Eindruck der rhythmischen Regelmäßigkeit zu verstärken. Wohin die Entwicklung schließlich führen mußte, zeigt der Fries am Lysikratesdenkmal zu Athen, der zeitlich (334 v. Chr.) und stillstisch, in bezug auf Proportionen und Bewegungsmotive, bereits einer anderen Periode angehört, allein die Anordnung der Bildelemente ist eine konsequente Fortsetzung der klassischen Manier, nur daß alles noch viel lockerer und flüssiger geworden ist: Erde, Wasser und Gestalten vollsühren denselben elastischen Tanz. Auf großen Rundbildern mit bewegten Massenlenen (z. B. Amazonen- und Giganten-kämpfe auf dem Schild der Athena Parthenos) hat das Ganze einen kreisenden Zug. Beliebt ist die Zusammenfassung des Figürlichen durch einen rund-bogigen oberen Abschluß, so in Schilderungen der Gigantomachie (Vasen-gemälde), wo die Grenze des Himmelsgewölbes einem Regenbogen gleich das Schlachtengewimmel überspannt. Auch die prachtvolle Hydria aus Populonia wäre hier zu erwähnen, welche das jugendliche Paar unter dem Dach einer Lorbeerlaube ruhen läßt. Wo nun aber die äußere Umrahmung fehlt, da läßt sich das Gruppenganze selbst einer einfachen oder geschweisten Kurve einschreiben, und es ist fürs Auge oft ein auserlesener Genuß, dem allmäh-lichen An- und Abschwellen dieser Kontur zu folgen.

Hat es nicht den Anschein, als seien überhaupt die Dinge runder geworden? Es wird sich immer empfehlen, mit der Analyse von geschlossenen Gebilden bescheidenen Umfangs zu beginnen, die Betrachtung fortschreiten zu lassen vom Kleinen zum Großen und Bedeutenden. In der Keramik ist es die Freude an der Wölbung, die stets vernehmlicher zum Wort sich meldet. Als habe der Gefäßkörper die Fesseln einer unsichtbaren Umschnürung gesprengt, quillt seine Masse auseinander, der Umriß des Bauches verliert den straffen Zug, beschreibt eine wohlig wallende Kurve. Und wie nun im Palmettenornament das einfach gebogene Blatt gern erletzt wird durch das elegant geschweifte, so wird auch von der Bewegung eines Vasenprofils verlangt, daß der Schwung sich fortsetze in einen Gegenschwung, und der Übergang vollzieht sich nicht ruckweise, sondern allmählich und in sanstem Gleiten. Die tektonisch noch deutlich abgesetzten Teile, Fuß und Mündung, sind unter sich wieder weich konturiert, selbst der sonst einfach glockenförmig gestaltete Ausguß der Salbgefäße (Lekythen, Aryballen) erfährt bei den jüngsten Exemplaren eine leise Ausbuchtung. Am lebendigsten aber gebärden sich die Gefäßhenkel, auch die kurzen und dicken seitlichen Griffe, die früher ruhig wagrecht abstanden, krümmen und winden sich: bei der Hydria des Meidias mit derselben glatten Beweglichkeit, mit der im unteren Bildstreifen dieser Vase die große Schlange um den Baum der Hesperiden schleicht. Es bedarf nun keiner weiteren Begründung, weshalb in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts auch in Athen die Sympathie sich mit so augenfälliger Entschiedenheit den shwellenden Formen des ionischen Baustils zuwendet (Tempel am Ilisso, Niketempel, Erechtheion). Hier war an keiner Stelle erst der Widerstand lpröden Materials zu brechen, wie beim dorischen System, allein der Charakter einer weichen Sastigkeit, der sämtlichen Elementen der ionischen Architektur von Haus aus eignet, kommt nun zu ganz besonderer und erhöhter Geltung.

Das Zähflüssige und Gedrungene archaischer Profiserung ist einem freieren, geschmeidig leichten Zug gewichen. Wie der Säulenschaft am unteren Ende ausschweift, wie an der Basis eine Hohlkehle sich zwischen zwei bauchige Wülste einschmiegt, wie das Volutenpaar des Kapitells sich schneckenartig rollt und so die ganze Masse des Polsters dazwischen nach beiden Seiten auseinanderzieht: das alles zeugt von einem unermüdlichen Bewegungsdrang. Und was es irgend an erhabenen Schmuckmotiven gibt (Blattwelle, Eierstab, Perlschnur, Flechtband), erfährt die denkbar reichste Modellierung. Was aber den Baukörper als solchen betrifft, so wird freilich der viereckige Grundriß immer beibehalten, und auch zu einer Abstumpfung der Ecken ist es nie gekommen, doch zeigen schon der geschwungene Ablauf der Wandprofile, die vielen Zwischenglieder und die Verstopfung der Kanten mit plastischem Zierwerk, wie sehr man allem Starren und Harten nach Möglichkeit auszuweichen strebt.

Es liegt auf der Hand, daß der neue Stil zu allererst nach einer Um= bildung der Körperformen im Sinne einer größeren Weichheit streben mußte. Auch diese Vervollkommnung ist natürlich als eine relative zu betrachten, und das Ideal freier Rundplastik ist damit noch lange nicht erreicht. Neben dem Apoxyomenos des Lysipp wirkt der Rumpf des polykletischen Doryphoros immer noch flach und gepreßt, allein man vergleiche ihn mit Torsen der älteren Stilstufen, und man wird erstaunt sein über die kräftige Wölbung einzelner Teile, vor allem der Bauchpartie, sowie sämtlicher Muskelwülfte. Die weiblichen Brüfte verlieren das spitzig Spröde und nähern sich immer mehr der Kugelgestalt. An den Gliedern wird man nicht nur in allen Fällen eine geschmeidigere Rundung beobachten können, so daß ein Querschnitt den gezirkelten Kreis ergibt, sondern zugleich ein allmähliches Anwachsen und Wiederabnehmen der Malle, ähnlich dem geschwungenen Balusterprofil. Der Handrücken und der Rist des Fußes drängen nach auswärts «wie eine reife Frucht», die Schenkel schwellen, und mit welcher Empfindung für die Bewegungen des blühenden Fleisches wird eine Schulter, ein Knie modelliert! Am Kopf wird alles das herausgelucht, was lich in weiche Formen füllen läßt, und dasselbe Stilgefühl, das Gesichtsoval und Schädelumriß in einheitlich großzügigem Bogen schlingt, bestimmt die plastische Arbeit bis ins einzelne: volle Lippen, gerundete Ohren, die Augen allseits umlagert von verschiebbaren Weichteilen. Das Haar ist ein lockeres dehnbares Gewächs. Wo es von einer Binde umwunden wird, fügt es sich völlig dem leisesten Druck; ein Vergleich des Diadumenos des Polyklet mit dem delphischen Wagenlenker, dessen stattlicher Tänienschmuck die Lagerung der Haarsträhnen noch in keiner Weile zu beeinflussen vermag, wird den gewaltigen Fortschritt der Formengebung deutlich machen. Selbstverständlich führen diese Tendenzen auch im Relief zu lebhafterer Regsamkeit der Fläche. Die gesteigerte Relieferhebung ergibt lich als eine notwendige Folge, lie wird so weit getrieben,

daß die Figuren schließlich in voller Körperlichkeit vor den Bildgrund treten und nur noch mit dem rückwärts ausgebreiteten Gewand daran festkleben. Aber auch das Flachrelief bietet dem Auge nun den Anblick zartgewölbter Körper dar, und es ist ein Ding der Unmöglichkeit (das lehren veraltete Abbildungswerke eindringlich genug), den Reichtum solcher Schöpfungen in einfacher Strichkontur wiedergeben zu wollen.

Die Zeichnung selbst verliert jene nüchterne und harte Bestimmtheit, welche das Objekt in einen straffgezogenen Umriß spannt. Oft sind die Linien wie hingehaucht, und es entspricht durchaus dem Verlauf der allgemeinen Stilentwicklung, wenn auf den Bildern der weißgrundigen Lekythen der scharfe Firnisstrich abgelöst wird von der zarten Kontur in matter Farbe. Bei einigen späten, polychrom behandelten Vertretern dieser Vasenklasse bedeutet die Umrißzeichnung überhaupt nicht mehr das Primäre, das Bild ist gleich mit vollen Farben auf die Fläche gesetzt, und nachträglich erst ist die lineare Umrandung hinzugefügt worden, doch in lässiger Weise, mit häufigen Intervallen: eine Strichführung, die im stärksten Kontrast steht zu der gestrengen Zeichenmanier der älteren Kunst, wo die Figur an keiner Stelle von der begrenzenden Linie losgelassen wird. Jetzt dagegen sehen wir Stift und Pinsel immer entschiedener in anderer Richtung geführt, und die Aufgabe der Striche besteht nun hauptsächlich darin, das Auge auf die Rundbewegung der dargestellten Gegenstände aufmerksam zu machen. Die ersten Versuche der Schattierung find bereits früher gemacht worden (für Polygnot wird die Anwendung des Strichschattens wohl mit Recht vorausgesetzt, und vereinzelt finden sich Ansätze dazu auf Vasen, die noch älter sind), aber erst jetzt hat man die Mittel gefunden, um ein Körperbild auf der Fläche zu wirklich glaubhafter Rundung zu bringen. In der Literatur ist davon die Rede, einige Valengemälde aus dieler Periode geben uns auch Belege: die Modellierung mit Hilfe von einfachen oder verstärkten Strichlagen ist der Kunst kein Geheimnis mehr. Die Schraffuren sind bald fein und enggedrängt, bald breit und kräftig hingeletzt, und die vertieften Teile der Gewandfalten werden durch Striemen oder Flecke dunkler Farbe angedeutet. Ein paar bemalte Marmortafeln aus Herculaneum und Pompeji, die als stilgetreue Kopien älterer Originale zu bewerten sind, führen uns die Entwicklung innerhalb der reifen Klassik anschaulich vor Augen: statt des aus Einzelstrichen zusammengesetzten Schattens, wie er auf Bildern des ausgehenden fünften Jahrhunderts noch begegnet, haben wir später eine rein malerische Tönung der Fläche, die zart und weich um die Dinge streicht und mit der wechselnden Lichtstärke in kaum merklichen Übergängen auch die Farben verändert. Die Entdeckung der Nuance hat man die große Tat dieser Zeit genannt, und gewiß ist damals der Sieg des malerischen Elements als ein Ereignis von ungeheurer Bedeutung empfunden und geseiert worden. Kein wichtigeres hat die Geschichte der

Malerei zu verzeichnen. Die konsequente und einheitliche Licht- und Schattengebung, welche die antike Überlieferung dem Zeuxis zuschreibt, stellt das Ergebnis dieses Ringens um die Körperlichkeit dar, und die bekannte Anekdote vom Wettstreit des Parrhasios mit Zeuxis setzt es auch voraus, denn Trauben und Stoffmassen täuschend malen kann man nur, wenn man sie körperlich malt und dem Schattenton auf der einen Seite ein aufgehöhtes helles Licht auf der anderen gegenüberstellt. Aber entscheidend ist hier der erste kühne Schritt und überhaupt das Prinzipielle an der Sache: daß die Macht der streng zeichnerischen Darstellungsart erschüttert wird und dafür ein Verfahren aufkommt, welches durch Abstufung der Schatten und Lokalfarben, durch einen möglichst großen Reichtum an Nuancen die Flächigkeit des Bildes aufzuheben und seine Formen zu runden versucht.

Dagegen kommt es dieser Kunst durchaus nicht auf die Erschließung weiter Perspektiven an, es sieht vielmehr so aus, als scheue sie sich geradezu vor großer Tiefe. Agatharchos von Samos hat Fassaden als Spielhintergrund fürs Theater gemalt, allein zu der Auffallung, als handle es sich da um illusionistisch wirkende Scheinarchitektur in der Art der pompejanischen Wanddekorationen, berechtigen uns die Schriftquellen keineswegs. Relief und Valenmalerei wahren eine bemerkenswerte Relerve und gehn über eine lehr beschränkte Staffelung der Gründe nicht hinaus. Stets werden Figuren und Gegenstände so ins Bild gestellt, daß sie von der Folie losgelöst erscheinen und der Blick sie zu umkreisen vermag, und Schrägansichten gehören zu den lelbstverständlichen Wirkungsmitteln. Aber das ist keine Frage, daß die Frühklassik oft viel dreister war, und ihr gegenüber stellt man eine beträchtliche Reduktion des Dreidimensionalen fest. An kühnen Verkürzungen fehlt es auch jetzt nicht ganz – es sei nur an den vornübergestürzten Kentauren des Phigaliafrieles erinnert, oder an das verlorene Profil eines Kämpfers, dessen mehrfache Wiederholung in der Vasenmalerei auf ein monumen= tales Vorbild schließen läßt, doch das sind vereinzelte Fälle, und im allgemeinen hat man für Experimente solcher Art nicht eben viel übrig gehabt. Höchst selten vollzieht sich eine Bewegung direkt auf den Beschauer zu. Die Paioniosnike wird ganz falsch beurteilt, wenn sie als Beweis für ein Streben nach starker räumlicher Wirkung gelten soll, sie hält sich gleich einem Papierdrachen schwebend in der Luft: das Problem des Näherkommens, Vorwärtsdringens hat erst eine viel spätere Zeit ernsthaft in Angriff genommen. Auch die polykletischen Statuen bleiben gleichsam an Ort, trotz ihres typischen «Schreitmotivs», über die Gründe dafür wird in anderem Zusammenhang zu sprechen sein. In der Regel wird alles Geschehen am Betrachter vorbeigelenkt, und so wie die Nereiden vom Grabmonument in Xanthos (Fig. 41) leitwärts dahinhulchen, entwickeln lich auch ganze Szenen reliefmäßig, das heißt der Bildebene parallel. Selbst bei völlig freistehenden Figuren fällt die

geringe Ausnützung der Tiefe auf, es ist auch hier die Abrundung des Körpers und seiner Gliedmaßen, worauf das Interesse des Künstlers in erster Linie gerichtet ist (Fig. 40).

Auch die Haltung wird gelockert und bewegt, sie bekommt etwas Schmelzendes, weich Nachgiebiges, und angelichts der lässig gelagerten Gestalten, welchen das Auge nun überall begegnet, ist man in der Tat versucht, von einem «hingegossenen» Liegen oder Sitzen zu sprechen. Die männliche Eckfigur aus dem westlichen Parthenongiebel wird als Personifikation eines Flusses (Kephissos) gedeutet, wahrscheinlich mit Recht, es lassen sich sachliche Gründe dafür geltend machen, und dann ist es wohl allgemeine Empfindung: glücklicher könnte das Wesen der strömenden Flut nicht versinnlicht werden als in diesem geschmeidig sich windenden Leib, dem entlang die Falten eines leichten Manteltuches gleich rieselndem Wasser spielen. Vielleicht hat wirklich der Künstler so etwas sagen wollen, allein dann würde es sich doch nur um die bewußte Steigerung einer bereits herrschenden Formensprache handeln. Oder löst nicht jede Liegefigur dieser Stilstufe beim Beschauer die Vorstellung einer lose bewegten Masse aus? Am entschiedensten wohl die herrliche Göttin der «Tauschwestern»-Gruppe im anderen Giebel, denn ihre Glieder dehnen lich so leicht und frei, als ruhten sie nicht auf festem Grund, sondern im Geschaukel eines Wellenbades, an das die allseits aufsprudelnden Gewandfalten lebhaft genug erinnern. Beim männlichen Gegenstück, dem nackten jugendlichen Dionysos, hält dieser Unrast einer aufgewühlten Draperie das fortwährende Steigen und Fallen kraftgelättigter Körperlinien die Wage. Auf diese Entbindung der Umrisse ist das geheimnisvoll drängende Leben zurückzuführen, das nun selbst die Bilder absoluter Ruhe verraten. Am Deckel des lykischen Sarkophags aus Sidon wird die starre Pose der hockenden Sphinx, mit dem gereckten Löwenleib und den emporgerichteten Schwingen, gleichsam aufgeweicht, ganz abgesehen vom beseelten Ausdruck, öffnen schon der machtvolle Schwung der Flügelkontur, das Vorwölben der Brust und das Zurückbiegen von Hals und Haupt dem Pullen des Menschenblutes die Bahn in die schematische Verkörperung eines archaischen Ideals. Ebenso wird dem feierlichen Thronen der Gottheit dadurch, daß der eine Fuß sich vorschieben muß, jene steife Eckigkeit genommen, die auf älteren Darstellungen für dieses Motiv so bezeichnend ist, und es ergibt sich so ein allmähliches Abfließen der Körperkontur, wie es in ganz entsprechender Weise die gleichzeitige Architektur anzudeuten liebt, indem sie Wand und Säulenschaft über dem Boden etwas auseinandergehen läßt. Unter den sitzenden Götterfiguren des Parthenonfrieses aber wird man nicht eine einzige finden, die nicht mit allen Mitteln dem Eindruck des Stabilen entgegenzuwirken suchte. Da werden die Beine lässig ausgestreckt, übereinandergeschlagen oder unter den Sellel gezogen, die Füße bald gekreuzt, bald weit getrennt, die Knie auseinandergelegt, und diesem sockeren Verhalten der unteren Extremitäten antwortet dann eine möglichst zwanglose Bewegung des Oberkörpers, der entweder bequem in sich zusammensinkt oder sich hintenüberbiegt: unter keinen Umständen darf die Rückenlinie in steiler Vertikale fallen. Sehr ost dreht sich der Leib so völlig um die eigene Achse, daß Gesicht und Füße nach entgegengesetzter Richtung sehn: ein Schema, an dem sich schon die Frühkalssik gelegentlich versucht hat (sitzende Athena auf einer Metope vom olympischen Zeustempel), das jetzt aber immer wieder angebracht wird, besonders in der Vasenmalerei, und stets mit derselben slüssigen Rotation des gesamten Körpers, die jenen älteren Beispielen noch unerreichbar ist.

Eine reiche Auslese der für diese Stilperiode besonders charakteristischen Posen bieten die Reliefs vom sidonischen Satrapensarkophag. Das Denkmal ist jünger, als vielfach angenommen wird, man lasse sich durch manche altertümliche Formen, die im Hinblick auf die Provenienz des Werkes wohl verständlich sind, nicht irre machen und halte sich an die Kennzeichen entschiedenen Fortschritts. Und da haben wir neben dem lässigen Sitzen und Liegen auch eine Reihe von Beispielen für den bewegten Stand, besonders auf der einen Schmalleite des Sargkaltens, es sind dieselben Motive, die auch in der statuarischen Plastik sich nun so großer Beliebtheit erfreuen. In Otto Ludwigs Makkabäern preist der bekehrte Joel-Menelaus das freie Stehen mit angezogenem Knie, das er von hellenischen Götterbildern kennt: «das so weit schöner ist als unser jüdisch gemeines Stehn auf straffem Bein». Auch dieses sei ein altes Vorurteil, komme von dem Eigensinn der Juden, mit dem sie sich dem Strom der griechischen Bildung abgeschlossen, daraus alles abgestorbene Völkertum des Morgens neues Leben trinken müsse. Nun, ihre «gestreckte Kniezeit» hat die Kunst der Griechen auch gehabt, sie ist von langer Dauer gewesen und sehr stark beeinflußt von ienem Schönheitsideal des Ostens, das die feierlich gestraffte Haltung verlangt. Erst mit dem Anbruch der reifen Klassik sind diese Begriffe als grundsätzlich erledigt zu betrachten. Selbst bei annähernd gleichmäßiger Gewichtsverteilung ist das eine Bein im Knie gebogen und macht den Eindruck, weniger stark belastet zu sein. Und schon dieser leichte Schlag in die Kniekehle bringt die ganze Figur ins Rütteln und Hüften wie Schultern aus ihrer horizontalen Lage, es ist nun Sache des Rumpfes, mit den ihm selbst innewohnenden Kräften Balance zu halten. Das Schauspiel gewinnt natürlich an Interesse, da wo der Gegensatz zwischen den Funktionen von Stand- und Spielbein sich verschärft. Je weiter der nur lose aufgesetzte Fuß des letzteren sich nach vorne, nach hinten oder seitwärts schiebt, um so lebhaster wird auch der ganze Oberbau in Mitleidenschaft gezogen, und nun schwingt oft die Bewegung bis in die letzten Endigungen des Körpergewächses hinauf, selten, daß Hals und Kopf dem allgemeinen Ziehen und Kreisen widerstehn. An der herrlichen Bronzestatue des sog. Idolino (Fig. 40) gibt es keine tote Stelle mehr, der linke Arm hängt wohl untätig herab, aber nicht schlaff, sondern frei pendelnd, und alle Gelenke spielen.

Bei so weitgehender Lockerung des Organismus ist es nur natürlich, daß das einfache Dastehen in vielen Fällen nicht mehr genügen will. Der Körper hat das Bedürfnis, sich anschmiegen zu können, und das führt nun zu jenen prachtvollen Gruppenbildungen, wo Figur an Figur sich lehnt, die eine lich in den Schoß der andern bettet. Immer häufiger geht die Kunst darauf aus, das Einzelne aus seiner Isoliertheit zu lösen und mehrere Elemente zusammenschmelzen zu lassen zum bewegten Ganzen. Wo es am menschlichen Partner fehlt, fängt ein tektonisches Glied den schräggeneigten Leib auf und dient ihm als Rückenlehne (z. B. Grabrelief der Ameinokleia), oder der Rumpf linkt leicht in lich zusammen und sucht lich eine vorspringende Kante als Halt (Grabmal vom Ilissos, Klagefrauensarkophag). Besonders die Motive des seitlichen Anlehnens - an Pfeiler, Säule oder Stamm - haben der Plastik eine Fülle neuer Möglichkeiten gebracht. Dadurch daß der Körper nicht von seinen natürlichen Stützen allein getragen wird, daß sein Gewicht sich nicht bloß auf die Beine legt, sondern auf einen sesten Gegenstand daneben, wird die Bedeutung der senkrechten Achse völlig ausgehoben. Es entstehen reichere Rhythmen im Umriß des Ganzen, kühnere Kurven, ein so starkes Ausbiegen und Hinüberneigen, wie es beim freien Stand allein nicht durchführbar wäre. Schon bei Polyklet und seiner Schule fängt es an, tastend noch und unsicher, das vierte Jahrhundert gibt dann die vollkommene Lösung. Und hier ist nun der Name desjenigen Künstlers zu nennen, dem dies Problem des seitlich gestützten Körpers die reichste Förderung verdankt: Praxiteles. Hermes lehnt sich gegen einen Baumstrunk, und der Kleine, der seiner Pflege anbefohlen ist, hockt auf dem aufgelegten linken Arm. Die Beine des Hermes werden so zum Teil von ihrer Last befreit, die Stütze ist als notwendiges Glied mit einbezogen in die Kompolition, und aus diesem Zusammenwirken zweier tragender Kräfte ergibt sich ein bewegliches, äußerst reizvolles Wechselspiel. Gesteigert finden wir das alles in der Statue des ausruhenden Satyrs, indem hier die weiche Krümmung der Figur, noch besonders betont durch die gewundenen Schrägen des umgehängten Fells und der Extremitäten, an einen leichtgespannten Bogen erinnert. Beim Apollon Sauroktonos endlich verzichten die Füße fast ganz auf ihren Dienst und sind sehr nahe zusammengerückt: die Kontur der Statue ist unten eng und schmal, weitet sich dann, verengt sich wieder, und wie ein Halm, der im Winde schwankt, wogt die Masse des Leibes hin und her. Das weibliche Gegenstück dazu wäre die Hygieia der attischen Votivreliefs, die in ganz entsprechender Weise sich gegen den Baumstamm legt.

Wir dürfen davon absehen, die verschiedenen Typen einzeln durchzunehmen, gemeinsam ist ihnen allen, daß nun auch der Arm als Stütze dient und

damit aktive Funktionen übernimmt, die ihm bisher fremd gewesen sind. Man kann jeder archaischen Statue beide Arme abschlagen, sie fällt deswegen nicht um. Jetzt aber sehen wir auch die oberen Extremitäten ost so stark an der statischen Aufgabe beteiligt, daß kein Glied mehr entbehrlich scheint. Und daran liegt es nun, wenn der fragmentarische Charakter bei einem Torso der klassischen Kunst viel schwerer ins Gewicht fällt als bei irgend einem älteren Werk in entsprechend verstümmeltem Zustand. Es ist aber auch klar, daß ein so energisches Mitarbeiten des Oberkörpers in seitlicher Richtung (die dritte Dimension spielt hier kaum eine Rolle) eine gewaltige Bereicherung des Gesamtbilds bedeuten muß.

Klingt es affektiert, wenn von einer bewegten Bewegung gesprochen wird? Wir finden keinen treffenderen Ausdruck, um das Besondere zu bezeichnen, was diese Zeit am Spiel der Körperfunktionen vor allem interessiert. Nicht als ob man nach Momentbildern von jäher Hestigkeit Verlangen trüge, im Gegenteil. Wie eine Hand mit ruhiger Geste die Spende gießt, aus erhobenem Salbgefäß langsam die Tropfen niederfallen säßt, den Schleier zieht, an der Schleife' der Sandalenriemen nestelt, mit lässiger Eleganz die Siegerbinde um die Locken windet: aus der leisesten Regung kann eine Schönheit hervorgezaubert werden, welche das ganze Bild durchstrahlt. Und eigentlich niemals wird der Kulminationspunkt des Geschehens aufgesucht - wo die Bewegung gleichsam für einen Augenblick stillsteht, wie beim myronischen Diskobol -, sondern das An- und Abschwellen derselben. Für die Siegerstatue eines Athleten (Diskoswerfer, Vatikan) wählt man jetzt statt des Motivs des Wurfes einen an sich belanglosen Zug der Vorbereitung. Der Zuschauer soll darauf achten, wie der Körper sich aus der Ruhe löst und allmählich in Bewegung übergeht. Reizvoller als das Schreiten selbst ist der Ansatz dazu, das Zurechtschieben des Mechanismus, wobei das Tempo nicht etwa den Ausschlag gibt: es kann ein getragener Gang sein, schleppend und schleichend, oder behende, leicht, auf sedernden Sohlen. Kommt es aber zu stürmischer Eile, so wirbelt alles gleich einer lodernden Flamme auf, beim Galopp berühren die Pferde den Boden kaum, das Tanzen nimmt den Charakter des Schwebens an. Doch auch hier ist es stets auf das Transitorische abgesehen, und jede Bewegung wechselt eine neue aus. Keine andere Kunst hat das einfache Motiv des Schaukelspiels zu so brillanten Wirkungen benützt: das Auge erlebt die rhythmische Schwingung mit, die hin- und hergeht wie das Pendel der Uhr.

Für das Schweben selbst hat man erst jetzt den überzeugenden Ausdruck gefunden, und wohl nichts kennzeichnet so anschaulich die Tendenzen des neuen Stils wie die großartige Sicherheit, mit der sich die menschliche Figur in der Höhe bewegt. Von jeher hat das Flugproblem die griechische Kunst beschäftigt, allein wie unendlich naiv muten die älteren Versuche an: die Niken

und Harpyien und Gorgonen, Perseus mit seinen Siebenmeilenstiefeln, im ge-Sprungweise, in mächtigen Sätzen geht die Reise durch die Lust, und das Abstoßen vom Boden geschieht mit einem jähen Ruck, wie wenn ein Gummiball von harter Unterlage abprallt. Die Gestalten werden gleichsam durch den Raum geworfen. Noch der Frühklassik will ein wirkliches Fliegen nicht glücken, sie hängt den Körper an imaginären Fäden wagerecht auf, mit zurückgebogenen Beinen, doch glaubhaft wirkt das Nun aber wird eine Lösung gefunden, die es dem gehederten Leib gestattet, mühelos und dauernd sich in der Schwebe zu halten. Und alsbald wimmelt es von niedlichen Eroten und jenen Flügelmädchen, die den Sieg bedeuten, lose gaukelnd treiben sie einher, gleich Blumensamen in den Winden. Wo immer Athena sich zeigt, zu ihren Häupten muß die graziöse Begleiterin flattern, auch in den Parthenongiebeln fehlt sie nicht. Dem Paionios aber ist mit der überlebensgroßen Marmorstatue seiner fliegenden Nike gelungen, was vordem noch keinem gelang; vom luftgeschwellten Mantel, von sachte wiegenden Schwingen getragen, gleitet die Hehre langsam herab. Noch berühren ihre Fühe den Boden nicht, ein Adler schieht unter ihr weg und stellt so die tektonische Verbindung mit der schlanken Basis dar, die ihrerseits wieder hoch über die ganze Umgebung hinausragt und das Kind einer kühnen Phantasie der lichten Bläue in die Arme legt. Wenn hier schon der Vogel des Zeus, einfach durch sein Dazwischenfahren, die Göttin vom Boden trennt, so traut die weitere Entwicklung ihm noch ganz andere Dinge zu, und in einer Erzgruppe, die Leochares geschaffen, sehen wir den jugendlichen Ganymed, vom Adler gewaltsam entführt, geradeswegs in den Himmel schweben.

Das Werk des Leochares gehört der Übergangszeit zum Hellenismus an, es ist das letzte Wort, das die Klassik zum Thema der überirdischen Bewegung zu sagen hatte. Man darf dabei nicht nur an die vereinzelten plastischen Experimente denken, in welche der Zufall uns Einblick verschafft. Die Kunst des fünsten und vierten Jahrhunderts ist andauernd mit diesen Fragen beschäftigt, und ihre Einbildungskraft bevölkert den ganzen Luftraum mit den beschwingten Geschöpfen der Geisterwelt. Auf den Bildern der weißgrundigen Lekythen umschwirren die schimmernde Stele winzige Seelchen von schemenhafter Gestalt: gleichsam eine Personifikation der Moderluft, die über Gräbern zittert. Hoch oben auf First und Ecken der Tempeldächer (Delos, Epidauros) regen Niken und Windgötter ihre Schwingen, die Figuren haben nicht mehr das starr Stabile, das den streng symmetrischen Silhouetten archaischen Akroterschmucks eignet, sie gleichen vielmehr Schmetterlingen, die zu kurzem Aufenthalt nur sich auf die Blume niedersenken. Am Nereidenmonument von Xanthos tanzen die Meermädchen leise über schaukelnde Wellen hin (Fig. 41). Auch am Himmelsgewölbe wird es lebendig, das Auge folgt dem Wandel der Gestirne, den Bewegungen der Sphärenwelt. Die Malerei hat diese Dinge aufgebracht, auf Vasenbildern treffen wir sie häusig, aber auch die Skulptur macht sie ihren Zwecken diensibar. Was die Kunst anderer Zeiten durch gewissenhafte Schilderung des Naturvorgangs selber auszudrücken sucht, wird hier in menschliches Tun übersetzt. Der Sonnengott treibt das Gespann seiner schnaubenden Renner empor, und seinem Glanze muß Selene weichen, still lenkt sie ihr Tier talwärts, um in den Fluten des Okeanos zu verschwinden. Meist handelt es sich hier um Begleitmotive, sie rahmen eine Szene des Mythus ein. Indessen gibt es auch Gemälde, die lediglich das Geschehen am Firmament zum Vorwurf haben, dann wird auch die slüchtige Morgenröte mit aufgenommen und das Gewimmel der Sterne, die beim Nahen des Tages eilig sich von dannen machen, als badende Knabenstürzen sie sich kopfüber ins Meer, tummeln sich ein Weilchen noch im Gischt, tauchen unter und sind fort.

Niemals wieder ist die Bewegtheit des Unendlichen mit so schlichten Mitteln in sinnlich klare Formen aufgefangen worden. Es gibt keinen Stillstand, alle Elemente lind im Fluß. Kein Wunder, daß nun auch auf Erden nichts mehr in stumpfer Ruhe verharren mag. Was vordem gebannt und gefesselt war, lechzt nach Befreiung. So geschieht es nun auch zum erstenmal, daß das Gewand sich selbständig macht, seine eigenen Wege geht, es emanzipiert sich von der plastischen Grundlage und löst sich von Rumpf und Gliedern. Je mehr aber diele ihrer Umhüllung entledigt werden, um lo mehr erlcheinen die Stoffmaßen zu tätigem Leben erweckt. Immer wieder macht der Chiton den Verluch, von Schultern und Brust herabzugleiten (Parthenonfries und Giebel, Schutzflehende Barberini, fog. Genetrix und viele Statuen von Göttinnen). Während jedoch später, in der hellenistischen Periode, diese Entblößung des Oberkörpers unzweiselhaft realistischen Motiven entspricht und den sinnlichen Reiz von Haut und Fleisch zur Geltung bringen will, sammelt sich hier das Interesse auf die Gewandbewegung als solche, wie das Tuch sich sinken läßt und ins Rutschen gerät: das ist der Vorgang, welcher das Auge in erster Linie fesselt. Und dann berauscht es sich recht eigentlich am Anblick der vom Körper befreiten Gewandpartien, die flatternd und wehend weithin den Raum durchziehen. In archaischen Darstellungen, auch in solchen der Frühklassik noch, werden freie Tuchenden schlaff hängend wiedergegeben oder schräg abstehend, doch so steif und gerade, als seien sie künstlich gestärkt. Nun aber wühlt es überall in Schleiern, Mänteln und Röcken, sie werden vom Lufthauch erfaßt, gehoben und gebläht. Oft genug ist diese Unruhe äußerlich in keiner Weise motiviert, und bisweilen steht sie in auffälligem Widerspruch zur Situation, allein es wird nun eben gern gesehen, wenn selbst bei vollkommen ruhiger Haltung das langwallende Kleid klatschend um die Beine schlägt, wie das Fahnentuch um die Stange. Es handelt sich hier um Eigenbewegungen des Gewandes, die einfach aus der Freude an der belebten Materie zu erklären sind.

Mit dem Aufpeitschen der Draperie zu stürmischer Bewegung verfolgt diele Kunst einen doppelten Zweck. Einmal kommen so Bilder von großartigstem malerischem Reichtum zustande, indem die vom Körper losgeschälten und hinter ihm ausgebreiteten Flächen der figürlichen Erscheinung eine wirkungsvolle Folie schaffen. Gewiß hat die Malerei als erste diese Effekte ausprobiert, dann aber finden sie Eingang auch in Reliefkunst und Rundplastik. Die Mädthen vom Nereidenmonument (Fig. 41) und die Tempelakrotere von Delos, die Paioniosnike und die laufende Frau im Oftgiebel des Parthenon, sie alle lassen vor dem Dämmerschatten dieses beweglichen Hintergrunds, den tiefe Färbung noch verstärkt haben muß, die Pracht des blühenden Leibes in lichtem Glanz erstrahlen. Auch das vierte Jahrhundert verzichtet nicht auf dies Spiel mit kräftigen Tonkontraften, wie die Skulpturen vom Alklepiejon zu Epidauros, die Leda des Timotheos und zahlreiche Terrakotten beweisen. Die Flächenkunst aber bedient sich der flatternden Mäntel und Gewandzipfel in weitestem Umfang zur Füllung und Belebung des Bildraums. Die Bewegungen streben auseinander, es ist kein einheitlicher Zug, aber wo das Gestöber einmal ausletzt, wie in der Jagdszene des Satrapensarkophags (Fig. 46), wirkt diese plötzliche Windstille höchst sonderbar, das Auge vermißt die gewohnte rauschende Begleitung und tastet im leeren Feld. Gegen die flächige Anlage des Ganzen erhebt sich aber bis zuletzt kein Widerspruch. Das Tuch breitet sich fast restlos in der Ebene aus, höchstens daß es sich, einem gespannten Segel vergleichbar, in leichter Krümmung rückwärts wölbt. Der Unterteil eines weiten Rockes schlägt nach beiden Seiten auseinander, niemals begegnen wir jener hestigen Ausnutzung der dritten Dimension, ohne die der Hellenismus keine Bilder Wohl wechseln gern tiefgehöhlte Faltentäler mit stark vorspringenden Graten, allein die Massen sollen sich nicht zu quirlender Bewegung verdrehen, es bleibt beim einfachen Nebeneinander von Dunkel und Hell (Fig. 42).

Ein zweites Moment, das zur Lockerung der Gewandmassen führen mußte, ist das Verlangen nach dem Liniengewoge von Rändern und Falten. Die Umrisse verlaufen in welligem Zug. Die nervös zuckende Kontur des hellenistischen Stils, die zackig zerrissenn Säume und die knitterigen Brüche der Fläche hält sich der klassische Geschmack noch sern. Nur was in weichen Kurven geht und in schwellendem Bogen, ist schön. Das gilt auch für die Innengliederung des Gewands. Man nennt das «Falten», indessen auf überzeugende Charakterisserung des Stofflichen kommt es dieser Kunst bei ihrer Strichgebung nicht an. Die Wirklichkeit kennt solche Falten nicht, so dichtzgedrängt, so endlos langgezogen, schmiegsam und schmelzend weich. Als sei das Kleid entsalert oder aus eitel Sonnenstrahlen gewoben, spielt es bald nur als zarter Hauch um die Formen herum, bald klebt und prest es sich an, wie ein dünnes Tuch in angeseuchtetem Zustand es etwa zu tun vermag, und

der Akt wird völlig sichtbar unter dem Gewand, das keine Decke mehr und nur scheinbar eine Hülle ist. Seine Rolle im Kunstwerk besteht vielmehr darin, den optischen Reichtum der sigürlichen Darstellung durch die Bewegungen eines stüßigen Lineaments nach Möglichkeit zu steigern. Die Richtung der Linien selbst kümmert sich um das Gesetz der Schwere nicht und überhaupt wenig um die Ergebnisse sinnlicher Wahrnehmung. Man hat nicht unrecht, wenn man angesichts der Parthenonskulpturen mit ihrem wirklichkeitssremden Falten-system von einem «idealen» Gewande spricht.

Es gibt nur die eine Vorschrift, der jede Art von klassischer Gewandstiliserung ausnahmslos sich fügt: beweglich müssen ihre Striche sein. Man duldet keine leblos hängenden Massen, und niemals hat die Vertikale jene harte Geradlinigkeit, die noch für die unmittelbar vorausgehende Kunst der Ausdruck des Grandiosen war. Wo dem Gefälle kein äußeres Hindernis sich in den Weg stellt, rieselt es gleich fließenden Wassern den Leib herab, und bei ienen schalartigen Mäntelchen, welche die Männer gern um die nachten Schultern tragen, beben die Furchen wechselnd hin und her. Lehrreich ist ein Vergleich der Anakreonstatue mit dem Oinomaos aus dem olympischen Ostgiebel: dort die großzügige Ruhe in Körperhaltung und Überwurf, hier dieselbe lockere Weichheit im unsicheren Stand wie im schaukelnden Zug der Fältelung. Auch schräg läßt man gerne die Falten laufen, und im gegürteten Rock schieben sie sich zum Fächerbündel zusammen, das dann unterhalb des Gürtels in umgekehrter Richtung wieder auseinanderstrahlt. Aber mehr als alles andere liebt diese Zeit den runden Schwung, und wenn irgendwo die Bezeichnung «Faltenwurf» berechtigt erscheint, so ist es hier der Fall. Die Kurven sind einzeln hingestreut: verirrte Halme, die lose am Boden treiben, dann wieder sammeln sie sich zum Strom, um machtvoll rauschend die Formen zu umspülen. Ein Prachtbeispiel: die «Sandalenbinderin» der Nikebalustrade, deren gebückte Gestalt von ziehenden Linienfäden völlig eingesponnen wird. Launisch genug geht es bei diesem Spiel oft zu, und um die Jahrhundertwende kommt eine Stilrichtung zum Wort, wo das krause Gefält merkwürdig an die Liniensprache der späten Gotik erinnert. Allein die Bewegung mag noch so heftig wirbeln und kreisen, sie artet nie zum Strudel aus, der in die Tiefe zieht, alles geschieht an der Oberfläche. Um bei dem Bilde zu bleiben: das Gewand gleicht dem Wasserspiegel, den in jagender Hast ein Windhauch schürft.

Von diesem entsesselten Leben wird nun alles natürliche Gewächs erfaßt. Man achte auf die Bewegung des Haars. Da schildert uns ein Vasengemälde (Stamnos in Neapel) den Taumel einer nächtlichen Dionysosseier bei Fackelschein: die begeisterten Weiber umtanzen das Götterbild und schütteln in wilder Ekstase ihre Lockenpracht. Die Szene kommt ähnlich bereits auf einer Vase des ausgehenden Archaismus vor (Hieron-Schale, Berlin), und auch da

schon wallen die langen Strähnen unstet umher, nur ist jede einzelne sauber ins Ornamentale umstilisiert, während sie hier frei und ungebärdig lodern und flackern. Nun aber der Kontraft dazu: es ift eine unter den Frauen, die in ruhiger Haltung, den Trank kredenzend, am Opfertisch steht, ihr aufgelöstes Haar hängt schlicht herab, schmiegt sich an Hals und Schultern. Und da sieht man ganz deutlich, wie das Haar fließt, lang und glatt, in weichen Wellen. Die Malerei hat es leicht, mit breiten Pinselstrichen diesen Schleichwegen der Locken nachzugehen, und für eine Weile wird die Gliederung des Haars in flüssigen Striemen zur Manier. Aber zu gleicher Zeit versucht auch die Rundplastik mit ihren Mitteln den gleichen Eindruck zu erwecken (Statue des Ares Borghese). Daß für Mähnen und Schweife der Pferde dasselbe gilt, versteht lich von selbst. Ein Wort dürfte noch die Bildung der Flügel verdienen. Die archaische Kunst krümmt den Fittich sichelförmig, aber so starr und als einheitliche Masse sest umrissen, daß er unbeweglich dasteht wie die Mondlichel am Himmel. Der klassische Stil (vgl. Fig. 43) bedarf des krampfhaft gespannten Bogens nicht, auch bei leisester Schwellung wird sich der Beschauer überzeugen können, daß der Flügel geschmeidig sich auseinanderlegt und sämtliche Federn sich sträuben.

Zum erstenmal wieder, seitdem jene muntere Unmittelbarkeit der kretischen Frühkunst verwelkte, wird die Pflanze als ein frei treibendes Geschöpf empfunden. Es rauscht im Schilf, wenn Charons Nachen ans Ufer stößt, die langen Stengel schwanken. Daß die Klassik auf landschaftliches Beiwerk im allgemeinen wenig Wert legt, ist wohl wahr. Aber wo einmal ein Baum in das Bild aufgenommen wird, aus sachlichen Gründen, ist nichts mehr von der ornamentalen Verzaubertheit zu spüren, die alle archaische Zeichnung beherrscht, wohlig breitet er seine Äste aus, und Zweige und Blätter müssen lich recken und regen. Selbst in tektonischer Verwendung erscheint die pslanzliche Form belebt, und wenn wir die lange Serie der Lekythenbilder mit Szenen am Grabmal durchgehn, werden wir oft genug im Zweifel gelassen, ob es beim Akanthosschmuck der Stele um künstlichen Dekor sich handelt oder um natürlich wucherndes Kraut. Zwanglos spielen die blumigen Ranken der Gewandmuster über die Fläche hin, man hat dafür den sehr bezeichnenden Ausdruck «Verlebendigung des Ornaments» geprägt. Er ist auch auf die einfachen Rahmenmotive aus vegetabilischen, aber rein abstrakt empfundenen Formen anzuwenden, und unter diesem Gesichtspunkt verdient das schmale Band mit schrägliegenden Palmetten, wie es der großartige Krater in Bologna mit dem Besuch des jugendlichen Theseus auf dem Meeresgrunde zeigt (Fig. 43), noch ein besonderes Wort. Das Bild selbst schildert uns das Leben in Poseidons Reich, allein die ewige Unrast der Flut, wo Welle sich auf Welle legt, ist auch in diesen ornamentalen Fries gedrungen, und das geheimnisvolle Rauschen, das aus den Tiefen der Muschel zu uns spricht, hier hat es sich in

strömende Linien umgesetzt. Es ist nicht die kraftstrotzende Bewegung, wie sie das naturalistische Rankenwerk des späteren Barockstils liebt: mit derselben weichen Anmut, mit der die beiden Meermädchen sich aneinander schmiegen, neigt jede Palmette sich ihrer Nachbarin zu und drückt sie schmeichelnd nieder. Von diesem symbolischen Ausdruck der bewegten Ruhe schaue man jetzt nochmals zurück auf jenes leise Schwellen der architektonischen Glieder, von dem wir ausgegangen sind: der Kreis hat sich geschlossen.

In der Tat, bei solchen Feststellungen könnte man es bewenden lassen und einen Strich unter diesen Abschnitt ziehen. Alles was im bisherigen unter dem Begriff der «Bewegtheit» zur Sprache kam, weist nach demselben Pol, und es ist nichts dagegen zu sagen, wenn jemand das gesamte Stilphänomen aus rein optischen Bedürfnissen erklärt haben möchte. Ja man kann noch weiter gehen, die Sache auf das Gebiet der Stoffwahl ausdehnen und die ausgesprochene Vorliebe für bewegtes Geschehen überhaupt, welches die klassische Kunst beherrscht, den gleichen Tendenzen zuschreiben. Es ist, als sei dem Menschen erst jetzt die schwungvolle Schönheit entfesselter Leidenschaften aufgegangen, schon seiner augenfälligen Reize wegen hat man alles Sprühende, Tumultuarische so gern: feurig sprengende Rosse und Wagen in rasender Fahrt, hitzig erregte lagd- und Kampffzenen, ekstatische Tänze. Das Motiv des Frauenraubs ist auch der archaischen Kunst nicht fremd (vgl. die Giebelgruppe aus Eretria, Fig. 27, und die Bemerkungen dazu auf Seite 75), aber so wie es jetzt der Maler Meidias behandelt (Fig. 38: Entführung der Leukippiden durch die Dioskuren), hat es ein völlig verändertes Aussehen bekommen, der Sturm wühlt in Haaren und Gewändern, und die fiebernde Aufregung des ganzen Vorgangs projiziert die Elementargewalt des erotischen Drangs klar und überzeugend in die Sichtbarkeit. Und doch kommt man mit der einen Formel nicht aus, wenn es sich darum handeln soll, Stoff und Stimmung der klassischen Kunst zusammenfassend zu charakterisieren. Schon rein zahlenmäßig überwiegen logar die Denkmäler, die weiter gar nichts geben als das einfache Beilammenlein mehrerer Figuren, es sei bloß an die Masse der Grabreliess erinnert und an die Interieur- und Friedhofsszenen der Gefäßmalerei. Das oben besprochene Vasenbild, das die Ankunft des jungen Theseus bei Amphitrite und Poseidon zum Inhalt hat (Fig. 43), erzählt die Geschichte im gedämpstesten Adagio, die begehrliche Geste des Knaben ist die einzige starke Bewegung im ganzen Bild. Die Gottheiten sehen dem kecken Eindringling in vornehmer Gelassenheit entgegen, die zuschauenden Mädchen verhalten sich ganz ruhig, leile und schüchtern nur rührt die Letzte an ihr schmuckes Tympanon. Was hier vor sich geht, mit der lautlosen Feierlichkeit eines großen Wunders, will nicht nur durch den Sehapparat aufgenommen sein, sondern mit den feinsten Nerven des Gefühls, denn es ist ein inneres Leben, das durch die stille Runde rieselt. Und hat man nicht die Empfindung, als ob die vielen glänzenden Augensterne – um ein Dichterwort zu zitieren – miteinander «eine stumme, aber sließende Sprache» reden?

In einer Unterhaltung zwischen Sokrates und Parrhasios, die Xenophon uns aufgezeichnet hat, werden Ziel und Grenzen des künstlerischen Schaffens erörtert. Nicht nur das Außere der körperlichen Erscheinung, heißt es da, lei darstellbar und darstellenswert, sondern auch das Innere des Menschen, Charakter und Gemüt. Die Seele spreche durch das Auge, die Züge des Gesichts geben ihre geheimsten Regungen preis, und alles das lasse sich auch malen. Die ganze Auseinandersetzung ist im Wortlaut breiter und umständlicher, als hier angedeutet wird, und der Rede kurzer Sinn mag dem modernen Leser selbstverständlich und fast banal erscheinen. Allein man wolle nicht übersehen, es ist das erstemal in der Geschichte der Menschheit überhaupt, daß das Verlangen nach dem Ausdruck des Geistigen in präzisen Worten an die bildende Kunst gerichtet wird. Der Maler Parrhasios, dessen Stärke gerade in der Schilderung psychischer Vorgänge gelegen zu haben scheint, steht vor der Sonnenklarheit der Gedanken, welche der Philosoph mit dialektischer Schärfe ihm entwickelt, wie geblendet da, unbewußt hat er sein Schaffen immer schon nach dieser Richtung gehen lassen. Aber was hier zwischen zwei Großen in der Theorie gefordert und formuliert wird, ist praktisch bereits Gemeingut der ganzen Zeit: die seelische Bewegtheit im Spiegel der Kunst. Es ist ein vereinzeltes Vorkommnis, und doch überrascht es weiter nicht, wenn wir auf dem schlichten Bild einer attischen Lekythos einem weinenden Mädchen begegnen, wo sich der Schmerz nicht bloß in Haltung und Geste, sondern auch in den Mienen verrät. Denn im allgemeinen kann man sagen, daß sich die künstlerische Tätigkeit der Klassik unausgesetzt um jene Dinge müht, die nicht greifbar sind, neben dem Problem der Form ist es stets das zarte Weben einer bewegten Stimmung, was die bildende Phantalie beschäftigt. Die Kunst in der ersten Hälste des vierten Jahrhunderts vollends beherrscht mit erstaunlicher Sicherheit die ganze Stufenleiter des Empfindungslebens von leiser Wehmut und verträumter Sehnsucht bis zur Glut der Leidenschaft, die heiß und feurig aus dem Auge lodert: vom lyrischen Sentiment eines Praxiteles bis zum dramatischen Pathos eines Skopas.

Man hat behauptet, die griechische Kunst sei niemals so sehr «Ausdrucks-kunst» gewesen wie in dieser Periode, und in gewissem Sinne ist es wahr. Freisich will hier unter Beseelung etwas anderes verstanden sein, als was der Hellenismus darunter versteht. Wer mit der Erinnerung an den gesteigerten Affekt der jüngeren Antike vor die klassischen Denkmäler tritt und in den Köpfen des Orpheusreliefs das mimische Leben vermißt, dem ist schwer etwas einzuwenden. Nicht im Zucken der Gesichtsmuskeln sucht diese Kunst den Aussluß psychischer Bewegung, und auch das Spiel der Augen ist bloß ein sekundierendes Moment, oder doch nur eines unter gleichwertigen Wirkungsmitteln. Es will beachtet

lein, daß Sokrates mit allem Nachdruck das Eingreifen der Gebärdensprache verlangt und dem beseelten Blick als entscheidende Faktoren Haltung und Bewegung des Körpers zur Seite stellt. Auf den Gedanken, das Antlitz allein oder einen willkürlich begrenzten Leibesausschnitt zum Schauplatz von Ge= fühlsregungen zu machen, wäre die Klassik nie verfallen, und jene Form der Büste mit momentaner Kops- und Blickrichtung, wie sie die römische Kaiserzeit für ihre Porträtdarstellungen gern verwendet, hätte sie als eine organische Unmöglichkeit und als ästhetisches Unding abgelehnt. Nur die Menschengestalt als Ganzes besitzt eine wirkliche Ausdruckssähigkeit, sie behält sie auch da, wo das Gesicht verhüllt oder abgewendet erscheint. Es hat aber auch kaum eine andere Kunst gegeben, welche dem Instrument des beweglichen Körpergewächses Töne von so unmittelbar ergreisender Gewalt zu ent= locken vermocht hätte wie diese hier. Alle Linien sind den Gefühlsvorgängen diensibar gemacht, und jede Bewegung spricht. Das Orpheusrelief (Fig. 44) hat ein bestimmtes Ereignis der Sage zum Inhalt, doch ist die Szene aus dem engen Gehege des Sonderfalls ins Typische und Allgemeine entwickelt, das immer wieder das sterbliche Geschlecht in seinen Tiefen aufzuwühlen pflegt. Die Trennung der Liebenden durch den Tod in dem Augenblick, wo die Zuneigung den höchsten Grad der Innigkeit erreicht und alles um sich her vergißt. Schon im Umriß der Gruppe ist der ganze Zauber der bebenden Stimmung zu spüren: wie die beiden Körper einander entgegenwogen, wie Eurydikes Hand mit der Schulter des Gatten verschmilzt. Und wäre die Gesichtspartie zerstört, so ließe aus der Neigung der Köpfe allein sich schon erraten, daß hier das Auge auf den Grund der Seele des anderen taucht. So wie der Sänger mit einer Zartheit ohnegleichen das Tuch vom Antlitz seines Weibes hebt, so werden in diesem Bild von den letzten Geheimnissen des Menschentums leise die Schleier weggezogen. Wohl ist das Relief die fesselndste Leistung elegischer Stimmungsmalerei, indessen wird man in der attischen Grabmalkunst, die im Schatten des Parthenon aufgewachsen ist, Versuchen ähnlicher Art überall begegnen. Nun ist es gewiß nicht Zufall, daß dieser innere Reichtum zu gleicher Zeit erwacht, wo auch die äußere Gestalt - Gerüst und Gefüge des architektonischen Denkmals sowohl wie Bau und Gebaren aller figürlichen Erscheinung - sich den Fesseln starrer Ruhe für immer zu entwinden lucht. Das Drängen eines bewegten Seelenlebens und die Sehnlucht des Auges nach bewegter Form, find sie nicht beides Triebe aus derselben Wurzel?

2. Schönheit.

Der tiefgreifende Stilwandel, der innerhalb des fünften Jahrhunderts sich vollzieht, verrät sich nun auch in anderen Dingen, die aus dem neuen Formenideal allein nicht zu erklären sind. Man meidet nicht nur alles Harte, Spröde, Ungelenke und ersetzt es durch Weichheit, Fülle und Beweglichkeit: man flieht auch alles ästhetisch Unschöne, alles, was rein physisch oder in übertragener Bedeutung häßlich ist. Diese Scheu vor dem Widerwärtigen mußte zur kategorischen Absage an jenen Realismus führen, wie er zu anderen Zeiten auch die Kunst der Griechen und oft auf lange Dauer hin beherrscht. Es ist dies nicht so zu verstehen, als ob man dem Rauhen und den Dunkelheiten des Lebens in weitem Bogen ausgewichen sei, vielmehr handelt es sich um die grundsätzliche bewußte Veränderung dessen, was als abstoßend oder verletzend empfunden wird, im Sinne einer erträumten, von Schlacken und Flecken gereinigten Existenz.

Wenn wir eine Kopfvignette wählen dürften für dielen Abschnitt unserer Darstellung, der vom klassischen Schönheitsbegriff handeln soll, so müßte es eine Abbildung der Medusa Rondanini sein. Diese einst von Goethe aufs höchste bewunderte Marmormaske (jetzt in der Münchener Glyptothek) ist im Stile des ausgehenden fünften Jahrhunderts gehalten und geht zweifellos auf ein Original aus jener Zeit zurück. Hier hat die reife Klassik ihrer Vorstellung von erschütternder Naturgewalt den vollkommensten Ausdruck geschaffen. Dies will um so mehr betont sein, als das Bild der Gorgo Medusa zu jenen Problemen gehört, welche die griechische Kunst seit ihren frühesten Anfängen unausgesetzt beschäftigt haben, bedeutet es doch, wie Heinrich Brunn in seiner geistvollen Würdigung des Denkmals mit Recht bemerkt, die alteste Idealbildung dieser Kunst und ist «wie kaum eine andere, eine reine Schöpfung der Phantalie ohne Zugrundelegung eines "Wirklichen", und ebenlo, weit mehr als andere, schon in formaler Beziehung ein Werk künstlerischer Abstraktion». Gerade deshalb muß die selbstherrliche Willkür in Erstaunen letzen, womit dieser Künstler die festgewurzelten Begriffe einer jahrhundertealten Tradition ausreißt und beiseite wirft. Es ist hier alles neu und frei erfunden. Eine halbtierische Fratze war das Gorgonenantlitz einst, von breitgequetschten Verhältnissen und mit weitgeöffnetem Riesenmaul, aus dem zwischen fletschenden Hauern die Zunge srech heraushing, mit wütenden Glotzaugen und gerunzelter Stirn, umstarrt und behangen mit eklem Gewürm. Was irgend die Natur an Abschreckendem und Gräßlichem aufzuweisen hatte, war vereinigt in dieser Verkörperung des Entsetzens, dessen bloßer Anblick das Blut gefrieren machen und alles Leben versteinern soll. Daß diese Idee als solche schon der abgeklärten Gesinnung der neuen Zeit von Grund aus widerstreben mußte, bedarf keiner Versicherung, und es fällt denn auch auf: die Enthauptung der Meduse, das ganze Gorgonenabenteuer, einst ein Paradestück der monumentalen Kunst, ist zwar nicht spurlos von der Bildfläche verschwunden, kommt aber doch äußerst selten vor. Und was ist aus dem Symbol des Grauenhaften selbst geworden? Den phantastischen Aufputz finden wir

beschränkt auf zwei kurze Kopfflügel und die beiden Schlangen, die lose verknotet das Gelicht umrahmen, das letztere ist rein menschlich und völlig unberührt von jeder gewaltsamen Verzerrung. Allein auch die oft vorgetragene Erklärung, daß die Grimasse bestialischer Wut nun durch die regungslose Todesstarre verdrängt sein soll, erscheint uns nicht am Platze. Wenn der im vorhergehenden gemachte Versuch einer allgemeinen Stilanalyse das Richtige getroffen hat, so braucht die Frage nun nicht weiter erörtert zu werden, ob das hier als gebundene und starre Form oder als lebendige und bewegte anzusprechen sei. An diesem Kopf ist, seiner Symmetrie und dekorativen Bedingtheit zum Trotz, alles Leben und Bewegung, vom weichen Geschlinge der schlüpfrigen Schlangenleiber und dem Wogen und Wehen des Haares bis zur unendlich zarten Modellierung des fleischigen Gesichtes und der geöffneten Lippen. Der Eindruck des Unheimlichen ergibt sich hier gerade aus dem rätselhaften Fluidum einer verhaltenen Erregung, man fühlt sich erinnert an das geheimnisvolle Treiben der Wallerwelt, das unter dünner Eilesdecke spielt. Und nun ist dieses Marmorgesicht bannend und fesselnd zugleich, drohend und doch von einer unbezwinglichen falzinierenden Anziehungskraft: weil seine Züge restlos schön sind, zusammengestimmt nach den Gesetzen vollendetster Harmonie.

Wir haben die Erschaffung eines neuen, vom archaischen Typus grundlätzlich verschiedenen Gorgonenideals eine kühne künstlerische Tat genannt. Indessen, als vereinzelte Kundgebung eines individuellen Geschmackes wäre ein Akt von so revolutionärer Wucht schlechterdings undenkbar, hätte er nicht dem veränderten Empfinden der Allgemeinheit entsprochen. Es setzt ein stillschweigendes Übereinkommen mit der Zeitstimmung voraus, die von den alten Greuelbildern nichts mehr willen will. Wenn Pindar in der zwölften pythischen Ode vom Haupt der Meduse «mit den schönen Wangen» spricht, so muß dieser Wandel im Vorstellungsleben sich damals schon vollzogen haben. Der schrecklichste der Schrecken ist nicht mehr das entstellte, ins Tierische erniedrigte Geschöpf, sondern der Mensch in seinem Wahn und unter dem Zwang verderblicher Triebe, und die Gefahr ist um so gewaltiger, je geschmeidiger sie sich hinter berückender Form verbirgt. Nur was der menschlichen Schönheit teilhaftig ist, hat überhaupt die Macht, auf Menschen Reiz und Zauber auszuüben. Die Idee ist groß und neu, und in dieser Reinheit ist sie nur dem Griechentum der klassischen Periode eigen. Und sie will auch berücklichtigt sein, wenn man nun verfolgt, wie die Welt der Dämonen ausnahmslos und in allen ihren Zweigen die Metamorphose ins Menschliche durchzumachen hat. Es wird nicht verlangt, daß die Merkmale animalischen Ursprungs verschwinden, gerade auf eine Verschmelzung möglichst heterogener Elemente kommt es der klassischen Kunst bei ihren Fabelwesen an. Aber der Raubtierleib der Sphinx trägt nur einen Lockenkopf von entzückender Anmut (lykischer Sarkophag), und ihr Blick ist weich und träumerisch, wie verschleiert von leiser Melancholie. Die jüngere Terrakottaplastik bringt dann gar das Bild einer kätzchenhast schmeichlerischen Glätte, und aus dem Gespenst der Vorzeit ist ein reizendes Flügelmädchen geworden. Der Triton erscheint in der archaischen Kunst als phantastisches Ungeheuer, mit Fischschuppen bedeckt bis hinauf zur Brust, in solcher Gestalt führt ihn uns noch Euphronios vor auf seiner Theseusschale (Fig. 28), wo der Wassermann den jungen Helden zur Meereskönigin tragen muß. Wie ganz anders nimmt sich der Seedämon in derselben Szene des Bologneser Kraters (Fig. 43) aus: der ganze Oberkörper ist menschlich gebildet und zudem in kostbares Gewand gehüllt, ein Kranz umschlingt das wallende Haar, aber mehr als diese Äußerlichkeiten bestimmt den Eindruck die würdig schlichte Haltung, mit der er seinen Dienst versieht.

Der Inbegriff zügelloser Brutalität ist für den Griechen seit alters der Kentaur gewesen. Auch jetzt verleugnet er seine Wildheit nicht, noch immer ist er jähzornig und leidenschaftlich, der Trunksucht ergeben, stellt den Frauen nach. Jedoch sein Aussehen erfährt eine zunehmende Verfeinerung und Veredelung: schon in den Metopen des Parthenon gibt es Kentaurenköpfe von großer Schönheit, und in der Folge macht der Typus alle Schwankungen und Launen des jeweiligen Männerideals mit. So ist es nicht verwunderlich, wenn der einst so ungeschlachte Roßmensch bald in graziöser Gangart angetänzelt kommt, das lange Haar in glatten Strähnen zurückgekämmt, wie das gegen 400 v. Chr. Mode wird bei der Lebewelt Athens. Und dann hat auch er seine sanften Stunden. Von einem Gemälde des Zeuxis ist uns bei Lukian eine recht anschauliche Schilderung erhalten: ein Kentaurenidyll, in der Art von Böcklins Tritonenfamilien, auf grünem Rasen lagert die Mutter und säugt ihre Brut, der Papa sieht heiter lächelnd zu. Wie hier das Leben der Wildnis zum erstenmal von menschlichem Empfinden erwärmt erscheint, so stellt auch das Bild der Kentaurin selbst eine neue und originelle Prägung dar. «Der obere, rein menschliche Teil ist durchaus schön bis auf die Ohren, diese allein sind wie beim Satyr gestaltet. Die Vermikhung der Leiber, wo die Pferdenatur sich mit derjenigen des Weibes verbindet, ist ein sanfter und kein schroffer Übergang, und durch die allmähliche Umwandlung wird das Auge ganz unvermerkt vom einen zum anderen geleitet.» Die prachtvolle Darstellung auf einer Vasenscherbe gerade dieser Zeit illustriert uns diese Worte Lukians aufs trefflichste, es ist ein jugendliches Frauenantlitz von holdem Reiz, die Pferdeohren allein verraten Namen und Art des seltsamen Geschöpfes. Desgleichen wird jetzt das Gelichter der Satyrn und Silene zu manierlichem Betragen angehalten. Es darf nicht mehr geschehen, daß ein viehischer Unhold in geiler Brunst die Frauenwelt belästigt und in Schrecken jagt, und wo das Lieben nun einmal sein muß,

geht es wohl drollig und possierlich zu, aber Gewaltsamkeit und Zoten sind dabei streng verpönt. Das Zeitalter des Praxiteles hat dann den Typus des schönen Satyrknaben geschaffen, der bis auf die zugespitzten Tierohren und das necksiche Schwänzchen im Rücken rein menschlich gebildet ist, von edlem Bau und Ebenmaß der Glieder, ganz dazu angetan, auch den verwöhntesten Augen des anderen Geschlechtes zu schmeicheln.

Es mag der Kunst nicht immer leicht gefallen sein, den Ansprüchen des Publikums zu genügen, wo es um Dinge tragischen Charakters ging. Die Bilder sollen menschliche Teilnahme wecken, und doch muß der Vorgang den Stempel der Noblesse tragen, der Ausdruck des Schmerzes vor allem soll maßvoll und gehalten sein. Eine Szene, wie sie noch der Vasenmaler Solias zu bringen wagte, wo dem verletzten Patroklos während der ärztlichen Behandlung übel wird und seine Züge sich verzerren, wäre jetzt unmöglich. Die veränderte Auffallung dürfte am eindrücklichsten die Figur des siechen Philoktet auf dem castellanischen Aryballos belegen: wohl retten die Haltung leelischer Niedergeschlagenheit und physischer Erschöpfung, äußerlich schon der Verband um den kranken Fuß die Situation, doch ist das Ganze frei von krassem Realismus und wieder so völlig durchtränkt mit formalen Schönheitsmotiven, daß alles Peinliche sich verflüchtigt und verwischt. Den Philoktet des Parrhasios freilich möchte man sich ganz anders vorstellen, wenn man die Beschreibung des Gemäldes im schwülftigen Stil der späten Epigramme liest. Allein vor blindem Vertrauen in diese literarischen Quellen muß einmal entschieden gewarnt werden. Die erhaltenen Denkmäler der reifen Klassik reden eine sehr bestimmte Sprache. Es ist wirklich so, daß das ästhetische Empfinden dieser Zeit in allen Fällen eine Milderung des Gräßlichen und die Dämpfung des Affekts verlangt. Man wird da schlechterdings nichts zu entdecken vermögen, was dem rücklichtslosen Verismus anderer Kunststufen sich vergleichen ließe. Die zahlreichen Figuren von Verwundeten und Sterbenden auf Schlachtenbildern des ausgehenden fünften und des vierten Jahrhunderts haben alle dieselbe weiche Linie, und es gibt kein Beispiel für jenes qualvoll zuckende Verenden, wie es mit grausamer Deutlichkeit besonders die Plastik der Pergamener zu schildern liebt. Wohl hat Kresilas, ein Meister der perikleißten Epoche, einen Schwerverwundeten geßchaffen, «dem die Kräfte schwinden, von dem es heißt, man könne ihm ansehen, wieviel Leben noch in ihm sei» (Plinius). Doch ist es bisher noch immer nicht gelungen, mit Hilfe dieses vage abgefaßten Steckbriefes ein sicheres Abbild der Statue aufzutreiben. Vielleicht hat der geschickte Fälscher der schönen Bronzesigur im Museum von St. Germain den Ton am ehesten getroffen: ein Krieger mit blutendem Schenkel und wankenden Ganges, aber noch aufrecht und umstrahlt vom Schimmer blühender Jugend. Wie man im Kreise Polyklets und seiner Rivalen mit Aufgaben solcher Art sich abgefunden hat, lehren uns ja die Marmorrepliken der ephelischen Amazonen. Sie sind verwundet, aber die Gleichgültigkeit gegenüber dem pathologischen Vorgang hat von jeher begreifliches Staunen erregt. Besonders auffällig ist der Widerspruch zwischen Motiv
und statuarischer Erscheinung beim Typus der Berliner Amazone, die sich ermattet auf einen Pfeiler lehnt und ihrer schweren Seitenwunde zum Trotz
die Rechte nach dem Scheitel hebt. Die vornehme Pose und der melodische
Umriß haben hier über den Schmerz gesiegt.

Ist es nicht sonderbar, daß eine Generation, welche die Schrecknisse des Schlachtfeldes wirklich nicht bloß vom Hörensagen, sondern aus unmittelbarstem Erleben kennt, die Darstellung des Kampfes niemals anders als in idealer Verklärung geben mag? Wir besitzen Bilder jener Wettkämpfe und Scheingefechte, wie sie bei der öffentlichen Totenfeier zu Ehren der Gefallenen auf dem Soldatenfriedhof Athens abgehalten zu werden pflegten, mit der Grabstele im Hintergrund. Aber eigentlich machen die Zweikämpfe und Gruppenkämpse der Klassik insgesamt den Eindruck, als würden sie bloß zum Schein geführt. Das gilt sowohl von den Illustrationen der sagenhaften Vergangenheit, die an monumentalen Bauwerken noch immer den Hauptanteil des Bildschmuckes tragen müssen, als auch von der Gegenwartsschilderung der Sepulkralkunst. Dem athenischen Ritter Dexileos, der 394 v. Chr. neunzehnjährig im Kriege fiel, ist vor dem Dipylon ein prächtiges Grabmal errichtet worden, das Hochrelief zeigt uns den jugendlichen Helden zu Pferd und in der stolzen Haltung des Siegers, der eben den gestürzten Gegner niederkämpst. Einen Hinweis auf das wirkliche Ende des also Verherrlichten enthält die Szene nicht, sie ist vielmehr durchaus im Rahmen eines traditionellen Bildtypus gehalten, der seinerseits nur ein Symbol des Kriegsruhms überhaupt bedeuten soll. Aber aus dem alten Schema loht hier die Flamme einer fast überlinnlichen Schönheit auf. Wie hebt das Pferd sich ruhig und groß, wie zittert sein Schweif in seidig glänzenden Wellen! Mit einer graziösen Bewegung schwingt der Reiter, dessen Mantel hinter seinem Rücken in mächtigem Bogen wallt, die Lanze zum vernichtenden Stoß — und doch will es dem Beschauer im Anblick dieser rauschenden Eleganz nicht zum Bewußtsein kommen, daß da einer dem anderen den Garaus macht.

Wenn zu irgend einer Zeit das «Sterben in Schönheit» mehr als eine tönende Phrase bedeutet, so ist es hier der Fall. Der Tod hat seinen Stachel und alle Bitterkeit verloren. So wie der Besiegte des Dexiseosgrabmals seinem Schicksal erliegt, sterben sie alle, lässig zurücksinkend, als schmiegten sie sich dem Erlöser in die offenen Arme. Statt einzelne Beispiele aufzuzählen, begnügen wir uns mit einem Hinweis auf den großartigen symbolischen Ausdruck, den diese Kunst für den Übergang vom Diesseits ins andere Leben gefunden hat. Auf den weißgrundigen Salbgefäßen sehen wir es so häufig gemalt: wie Charon seinen Kahn am Ufer anlegen läßt, um die Seelen der

Abgeschiedenen über den Acheron zu führen, und ruhig wartet, bis sie kommen. Langlam und wie versonnen kommen sie, bald allein, bald in Gesellschaft ihrer Lieben, oder von Hermes selber geleitet. Wohl scheint ihr Schritt zu zögern, doch ihre Haltung ist frei von Angst. Denn der Anblick des Totenfährmannes hat nichts Schreckhaftes. Etwas seltsam und struppig sieht er aus, aber nur auf den älteren Exemplaren der Reihe: allmählich wird alles Derbe ausgemerzt, «als vertrüge die zarte Stimmung dieser Bilder keine scharfe Charakteristik mehr». Die Gebärde seiner Hand, mit der er den Toten zu sich winkt, ist sanst und gütig, und über das Ganze ist dieselbe versöhnende Anmut gebreitet wie über die Trennungsszene des Orpheusreliefs. Und nun vergleiche man damit die grausame Härte und schneidend scharfe Ironie, mit welcher die nordische Kunst des Mittelalters den Augenblick des Absterbens symbolisch zu verdeutlichen liebt: diesen schauerlichen Totentanz, wo die Knochenhand mit rohem Griff mitten ins blühende Leben langt! Es sind Gegensätze, die nicht nur auf grundverschiedenen religiösen Vorstellungen beruhen oder auf dem andersgearteten Temperament zeitlich und örtlich weitgetrennter Rassen, den Ausschlag gibt auch hier das allgewaltige Schönheitsgeletz dieser klassischen Griechenkunst, das selbst der Auflösung auf leisen Sohlen zu nahen befiehlt.

Wir haben noch einen zweiten Beleg dafür, und wieder ist auf das reiche Material der attischen Lekythen zu verweisen. Gemeint ist das typische Gruppenbild, wo die beiden Brüder Schlaf und Tod den Leichnam vor der Stele niederlegen. Das Schema ist alt, hat aber ursprünglich einen anderen Sinn gehabt, und unter den Händen der Klassik ist etwas ganz Neues daraus geworden. Die geflügelten Dämonen im vollen Waffenschmuck, die auf archaischen Vasengemälden den erschlagenen Helden vom Schlachtfeld weg in die Ferne entrücken, find in reine Idealfiguren verwandelt, die Bergung der Leiche wird zum Sinnbild des Bestattungsritus, die Illustration einer bestimmten mythologischen Szene (Memnon, Sarpedon) zur allgemeinen Formel und zum Ausdruck dessen, worauf jedes Menschenkind ein Anrecht hat. Und der Vorgang selber, wie ist er schön! Der Blick richtet sich unwillkürlich auf die Grablegung Christi von Raffael, die nicht nur im Thema, sondern auch in der Konfiguration sehr ähnlich ist. Während jedoch der Renaissancemaler alles auf wirkungsvollsten Kontrast anlegt, die schlaffe Ruhe des Toten gegen die starke körperliche Anstrengung der Träger auszuspielen sucht, und die stumpfe Teilnahmslosigkeit ihrer Gesichter gegen die seelische Ergriffenheit der übrigen Personen, ist hier mit Absicht jedes starr Gegensätzliche unterdrückt. Es gibt keine heftige Bewegung, keinen schrillen Ton im ganzen Bild. Weich ist die Pose des Leichnams, aber auch Schritt und Haltung beider tragender Gestalten, das Neigen des Hauptes und Blick und Mienen sind weich. Mit behutsamen Fingern, zaghaft beinah wird der Leib der Verstorbenen angefaßt, und vom Ausdruck der Gesichter hat man mit Recht gesagt, es habe den Anschein, als ob ein Gefühl von Wehmut und Rührung über das traurige Geschick des Toten sie durchzöge. Was die Figur des Thanatos im besonderen betrifft, so konstatieren wir hier genau die gleiche Entwicklung wie beim Totenschiffer. Zunächst wird wohl durch dunkles Gesieder, wirres Haar, gesurchte Züge das Unheimliche des Todes angedeutet — bescheiden und dezent genug, wenn man die Krastausdrücke anderer Zeiten dagegenhält. Bald aber muß auch dieser letzte Rest von Finsternis verblassen, und die ganze Erscheinung ist auf milden Ernst gestimmt.

Gegen Lessings Schrift «Wie die Alten den Tod gebildet» hat sich schon Herder mit triftigen Gründen gewendet, der schläfrige Putto, der müde die verglimmende Lebensfackel senkt, ist ein Geschöpf der Spätzeit und kommt nur auf römischen Sarkophagen vor. Das wahre Bild des Thanatos haben uns erst die Lekythen des fünsten Jahrhunderts kennen gelehrt. adelige Auffassung des Todes - es gibt keine schönere - stellt eine durchaus selbständige und rein ideale Prägung der griechischen Klassik dar. im Bewußtsein der breiten Massen lebt zu gleicher Zeit ein ganz anderes Bild: der düstere Unhold, wie ihn Euripides in seiner Alkestis sogar auf die Bühne läßt. Zu diesem Schreckgespenst der Volksphantasie steht der lichte Kunsttypus in denkbar schärfstem Widerspruch. Bisher sind es ausschließlich die Bildchen der Grabvalen, die ihn vertreten. Die feinsinnige Deutung des Säulenreliefs vom Artemision zu Ephelos, die in der mythologischen Szene eine Schilderung der Alkestissage, in der herrlichen Jünglingsgestalt mit den Adlerschwingen und dem umgehängten Schwert ein Bild des Todesgottes sehen möchte, läßt sich leider nicht mit Sicherheit begründen, die Darstellung hat zu stark gelitten, und es fehlt an monumentalen Parallelen. Aber möglich wäre he gewiß, und die Wandlung ins jugendlich Schöne würde durchaus in den Richtlinien der Entwicklung liegen. Es wäre dies dann, um die Mitte des vierten Jahrhunderts, das letzte Auftreten des Todesengels im Rahmen der antiken Kunst. Das Sturmeswehen einer neuen Zeit hat auch den sansten Bruder des Schlummers für immer verscheucht.

Die Toten aber bleiben, und unermeßlich ist ihre Zahl. Es verdient hervorvorgehoben zu werden, daß die Vorstellung, die wir uns von der leiblichen
Erscheinung des Athenervolkes zu machen vermögen, vorwiegend auf die
Bilder der Verstorbenen sich stützt. Da sind zunächst die vielen Grabreliefs, wo nun der Tote niemals mehr in der seierlichen Unnahbarkeit des
Heros uns vor Augen steht, sondern in der unbefangen freien Haltung seines
irdischen Daseins. Jene wunderschönen Gruppenbilder, welche die Abgeschiedenen
inmitten ihrer Angehörigen und Hausgenossen, in traulicher Innigkeit
mit den Übersebenden vereint. Zutressender, als mancher fachmännische Interpret
es später getan, hat bereits Goethe in seiner «Italienischen Reise», anläßlich

des Besuches in Verona (1786), den Sinn dieser Denkmäler erläutert. Wir setzen die (oft schon zitierten) Worte her. «Hier ist kein geharnischter Mann auf den Knien, der einer fröhlichen Auferstehung wartet, hier hat der Künstler mit mehr oder weniger Geschick immer nur die einfache Gegenwart der Menschen hingestellt, ihre Existenz dadurch fortgesetzt und bleibend gemacht. Sie falten nicht die Hände zusammen, schauen nicht gen Himmel, sondern sie sind, was sie waren, sie stehen beisammen, sie nehmen Anteil aneinander, sie lieben sich, und das ist in den Steinen ost mit einer gewissen Handwerkszunfähigkeit allerliebst ausgedrückt.» In der Tat ist mit diesen kurzen Sätzen eigentlich alles gesagt, was die Bilder dem Beschauer zu verstehen geben wollen. Die Typen mögen noch so verschiedenartig sein, die Bedeutung ist immer dieselbe. Und wenn nun, wie es so häusig geschieht, eine seise Wehmut die Szene durchzittert, so bleibt es beim weichen elegischen Ton, der Schmerz wird nie zur sauten Klage anwachsen, und die Todesschatten söschen den strahlenden Glanz des Lebens nicht aus.

Zu dieser monumentalen Verherrlichung der Verstorbenen gesellt sich nun aber die gewaltige Menge der Vasenbilder, besonders der weißgrundigen und rotfigurigen Lekythen und Lutrophoren, mit Darstellungen sepulkraler Art. Hier wird dem Gedanken des Todes deutlicher Ausdruck Bisweilen sehen wir den aufgebahrten Leichnam, mit Kränzen geschmückt, von den Hinterbliebenen beweint. Aber auch da, wo der Tote den Lebenden wie ihresgleichen entgegentritt. läßt doch das Grabmal, vor dem die Szene spielt, die Darbringung der Geschenke, die rituelle Trauergebärde der Figuren über den Sinn des Ganzen keinen Zweifel. Nicht selten vollzieht sich diese Begegnung am Grabe in den Formen ehrfürchtiger Annäherung, «wenn sich die zwei Figuren anzublicken scheinen, so wirkt dieser Blick wie das Erstaunen zweier Menschen, die verschiedenen Welten angehören» (Riezler). Allein nach Aussehen und Gebaren verleugnet auch der dem Diesseits Entrückte die Blutsverwandtschaft mit dem Lebendigen nicht, und das Bild der physischen Erscheinung ist dasselbe wie auf den Grabreliefs. Der Hauptunterschied besteht darin, daß dort in allen Fällen, selbst wenn an eigentliche Porträtdarstellungen nicht zu denken ist, bestimmte Menschen gemeint sind, während diesen Vasenbildern alles Persönliche völlig ferngehalten wird. Indessen, gerade im generellen Charakter derselben beruht ihr hoher urkundlicher Wert: sie zeigen uns, klarer als es Worte vermöchten, wie der Athener das Bild leiner Toten im Gedächtnis zu bewahren wünscht. Und nun ist merkwürdig: wir finden keine alten Leute gemalt! Die Leichen auf der Bahre sind junge Mäddien mit Brautkrone oder Kranz, Knaben in lockigem Haar, und niemals ist es ein Greis, der draußen auf dem Friedhof die Ehrung entgegennimmt, welche der Seele des Abgeschiedenen gebührt. Man wird die Beobachtung zu keiner Sterbestatistik verwerten wollen, als habe damals die Sense des

Schnitters die Saat vor der Reife gemäht. Es ist vielmehr so, daß die Kunst hier aus rein ästhetischen Motiven die Gestalt der Toten von allen Zeichen der Vergänglichkeit befreit. In ewiger Jugend sollen sie der Nachwelt vor Augen stehen, prangend in Schönheit und im Vollbesitz der Kraft.

Man pflegt zu sagen: so wie sie im Leben waren. Richtiger müßte es heißen: so wie diese Kunst das Leben wiedergibt. Sieht denn in Wahrheit so das Leben aus? Hat es jemals so ausgesehen? Im Parthenonfries zieht das ganze Volk Athens an uns vorüber, sämtliche Altersklassen find vertreten, und Angehörige der verschiedensten Stände beiderlei Geschlechts. Und doch ist allen derselbe hohe Grad körperlicher Vollkommenheit zu eigen. Der kleine Stallbursche, der das Pferd heranführt und dem jungen Ritter beim Aufsteigen hilft, gibt an tadellosem Wuchs, an Grazie der Bewegung und vornehmer Ausgeglichenheit der Gesichtszüge seinem adeligen Herrn um nichts nach. Die bärtigen Männer, welche dicht vor den verlammelten Olympiern stehen, in zwanglosem Gespräch und in lässig freier Haltung auf ihren Stab gestützt, sind nach Erscheinung und Gehaben den Göttern selbst so nahverwandt, daß man zu keinem sicheren Schluß darüber kommt, ob hier Heroen gemeint seien, die Personifikationen der attischen Phylen - oder gewöhnliche Sterbliche, Bürger der Stadt. Das Verhältnis zwischen irdischen und übersinnlichen Wesen ist hier ein ähnliches wie in so manchen Werken der italienischen Hochrenaissance, wo über Himmel und Erde der gleiche Zauber wahrhaft königlicher Würde ausgegossen ist. Nun sei zugegeben, daß im Athen des goldenen Zeitalters der Stand physischer Wohlbeschaffenheit ein ungewöhnlich hoher war, das hängt mit glücklichen Anlagen der Volksrasse zusammen, mit dem traditionellen Hang zu sorgfältigster Leibeskultur und mit der glühenden Bewunderung für alles sinnlich Schöne überhaupt. Allein auch im gesegnetsten Gefilde fordern Schwäche und Siechtum ihren Tribut. Und wer Euripides oder Aristophanes liest, wird sich davon überzeugen müssen, daß ihre Mitwelt ein vollgerütteltes Maß von körperlichen Mängeln zu schleppen hatte. Die allgemeine Erhöhung der Typen, die an den Werken ihrer Kunst den Beschauer so sehr entzückt, ist das Ergebnis einer strengen künstlerischen Zuchtwahl und aus der Sehnsucht nach dem Anblick restlos harmonischer Verhältnisse hervorgegangen. Die Menschen, deren abgeklärtes Bild wir vor uns sehen, lind idealisiert und durchweg schöner als im Leben.

Man wird nun an den Denkmälern der Porträtkunst die Richtigkeit dieser Behauptung kontrollieren wollen. Es ist von vornherein klar, daß sie sich da nur in bedingtem Sinne aufrechterhalten läßt. Das Verlangen nach psychologischer Durchdringung und Vertiefung verträgt sich auf die Dauer mit den allgemeinen Formen einer idealen Schönheit nicht. Es hieße die Augen vor der Wahrheit verschließen, wollte man den bedeutsamen Umschwung in Abrede stellen, der gerade im Verlauf der klassischen Periode sich auf diesem Gebiet

vollzogen hat. Die Wandlung hat so kommen müssen, wie sie kam, allein das Neue hatte erst starken Widerstand zu brechen, die Macht einer tiefeingewurzelten Weltanschauung gab ihre Position nicht rasch und gewiß nicht leichten Herzens auf. Von Demetrios von Alopeke, dessen Tätigkeit mitten in die reife Klassik fällt, von den Zeiten des peloponnesischen Krieges bis ziemlich tief ins vierte Jahrhundert hinein, werden uns Dinge berichtet, welche diesen Bildhauer als erklärten Anhänger eines schonungslosen Realismus erscheinen lassen. Mit temperamentvollen Worten schildert uns Lukian seine Statue des korinthischen Feldherrn Pelichos, die er als ein Meisterwerk bezeichnet. «Hast du den Dickbauch gesehn mit der Glatze, halb entblößt vom Gewande, mit Barthaaren die im Winde flattern und ausgeprägten Adern, einem wirklichen Menschen gleich, wie er leibt und lebt?» Das ist nun freilich eine jener prickelnden Schilderungen, welche der Leser nicht ohne weiteres wörtlich nehmen wird. Daneben aber steht, von Quintilian überliefert, das lachliche Urteil, das diesen Künstler mit Lysipp und Praxiteles konfrontiert: sie alle hätten nach Lebenswahrheit gestrebt, Demetrios aber sei darin zu weit gegangen, er habe die Ähnlichkeit über die Schönheit gestellt. Und das Beiwort des «Menschenbildners», mit dem ihn die Nachwelt bedacht, wirst auf die geschichtliche Bedeutung des Mannes ein helles Licht, er ist freier gewesen als seine Zunftgenossen, und sein Verhältnis zu den Darstellungsproblemen war von anderer Art. Wir haben keinen Grund, die Glaubwürdigkeit dieser Quellen anzuzweifeln, was sie sagen, wird wohl richtig sein. Aber auch als jähes Aufflackern einer launischen Willkür, das bald erlosch und ohne Einfluß auf die weitere Entwicklung blieb, als ganz vereinzelte Erscheinung wird man diesen Kampf um die Wahrheit nicht bewerten dürfen. Die Kunst des Demetrios hat Eindruck gemacht auf ihre Zeit. Anders wäre es nicht zu erklären, daß mehrere Werke seiner Hand auf der Akropolis von Athen ihren Ehrenplatz erhalten durften, unter anderen die Bildnisstatue der hochbetagten Priesterin Lysimache, deren Basis, mit der inschriftlichen Bestätigung, wieder aufgefunden wurde: Beweiles genug, daß das damalige Publikum, obwohl in ganz anderer Anschauung erzogen, an den Absichten dieses Porträtisten kein Ärgernis genommen hat.

Die Persönlichkeit des kühnen Neuerers selbst ist für uns nicht faßbar. Mit Recht hat man es als einen der allergrößten kunstgeschichtlichen Verluste bezeichnet, daß es bisher nicht gelungen sei, auch nur ein gesichertes Werk des Demetrios nachzuweisen. Denn solange man über die Tragweite seines Wolsens nicht ins klare kommt, erscheint das Gesamtbild der Periode unscharf und jedenfalls unvollständig. Und doch: bekämen wir eine Probe dieses Realismus zu Gesicht, wir würden uns wundern über das bescheidene Maß von Konzessionen an die Wirklichkeit, das dem Griechentum der vorhellenistischen Epoche als der Gipfel schroffer Härte und Sachlichkeit erschien. Unsere Augen haben Rem-

brandt gesehen, wir wissen, was es um die Physiognomie des Menschen ist, wenn eine gewaltige Künstlerhand sie mit all ihrer ausdrucksvollen Häßlichkeit rücklichtslos ins Licht der Sonne zerrt. Nicht alles ist möglich zu jeder Zeit, diele Klallık aber hält viel zu lehr auf die gemellene Würde ihrer Kunlt, um dem Modell alle Rechte einer unbeschränkten Individualität einzuräumen. Nur innerhalb der Grenzen, welche von einem unbeirrbar strengen Stilgefühl hier nun einmal gezogen sind, darf sich das Ordinäre frei bewegen. Im Denkmälerschatz der athenischen Friedhöfe fehlt es nicht an Köpfen von sehr beträchtlichem Eigengepräge, von packender Lebendigkeit und erstaunlicher Größe der Auffallung. Aber selbst die Furchen, welche Gram und Alter gegraben, haben eine geschmeidige Linie, und beim Bild des Greises fällt ein Abglanz einstiger Schönheit auch auf das verbrauchte Leben. Das gleiche ließe sich vom Charakterporträt sagen, das zu Anfang des vierten Jahrhunderts leinen Siegeszug beginnt und die idealisierende Richtung Schritt für Schritt in die Defensive drängt. Im prachtvollen Euripidesbildnis meint man den Einfluß des Demetrios zu spüren. Aber nicht nur alles kleinlich Realistische ist hier unterblieben, sondern auch alles Verletzende in der seelischen Struktur, so gewiß das schwermütige Wesen des Dichters das ganze Bild verschleiert. «Dieser Euripides», sagt Anton Hekler, «ist ein höherer Repräsentant des Menschentums und nicht der Mann mit dem mürrischen Antlitz, der nicht einmal beim Weine heiter zu sein gelernt hat.»

An zwei Beispielen, die jedermann nachzuprüfen in der Lage ist, möchten wir die Tendenzen dieser klassischen Bildniskunst etwas eingehender erläutern. Sokrates war ein grundhäßlicher Mensch, er hat es selber gefunden. Seine untersetzte Mißgestalt trug auf zu kurzem dickem Hals einen Kahlkopf mit vorquellenden Augen, denjenigen des Krebses ähnlich, sein Mund war groß und hatte wulftige Lippen, und die aufgestülpte Nase mit den weitoffenen Löchern reizte zum Vergleich mit den bizarren Silensfratzen, die man auf der Bühne sah. Das Problem, diese abschreckende Häßlichkeit mit dem Ausdruck überlegenen Geistes und großer Güte in Einklang zu bringen, hat die griechische Plastik immer aufs neue beschäftigt. Wir kennen zum mindesten drei Lösungen, alle in mehreren Exemplaren vertreten, die zu verschiedenen Zeiten entstanden lind, und jede trägt sehr deutlich den Stempel des besonderen Zeitgeschmacks. Der älteste Typus (am besten: Büste in Neapel), der aus stilistischen Gründen hoch zu datieren ist und noch zu Lebzeiten des Philosophen geschaffen sein dürfte, ist der zahmste, aber auch der flaueste von allen. Im Bestreben, den schrillen Mißklang zu dämpfen und das Groteske der Erscheinung auf ein erträgliches Maß herabzudrücken, hat der Künstler mit schonender Hand geglättet, was die Natur in derber Rücklichtsloligkeit versah. Allein es fehlt diesem Antlitz noch an Tiefe, und der tragische Zwiespalt zwischen seelischem Leben und äußerer Form kommt kaum zum Wort. Schon das Zeitalter des Lysipp hat die Sache ganz anders angepackt und mit der Steigerung der geistigen Potenz zugleich auch die Härten der Physiognomie verschärft. Dem hellenistischen Barock erschien selbst dieser bedeutende Versuch zu schlicht und nicht drastisch genug, und er hat seine ganze Brutalität aufgerufen, um das Bild mit dem Reiz des Düstern und Unheimlichen zu umgeben (Herme in der Villa Albani, Rom).

Der andere Fall betrifft das Porträt des Perikles. An seiner Gestalt, sagt Plutarch in der Biographie, sei weiter nichts auszusetzen gewesen, nur habe er einen zu langen und etwas unregelmäßigen Kopf gehabt. Immerhin, für einen Mann jener schönheitstrunkenen Zeit war so etwas mißlich genug, und es hat auch seinen Mitbürgern reichen Stoff zu bissigen Glossen geboten. Den «Zwiebelkopf» haben ihn die attischen Komiker getaust. Am (inschriftlich beglaubigten) Periklesbildnis ist diese Anomalie des Schädels ganz einfach unterdrückt, und zwar nicht durch den hohen korinthischen Helm, wie spätere Betrachter sich das willkürlich ausgeklügelt haben. Der Helm bedeutet das Abzeichen des Feldherrn, und die erhaltenen Strategenbildnisse des fünften und vierten Jahrhunderts haben ihn alle. Dieler Kopf aber ist nach leinem ganzen Bau von einem unvergleichlich harmonischen Ebenmaß, und auch die leileste Abweichung von der klassischen Schönheitsnorm ist hier gestissentlich vermieden. Bis in die weiche Bewegung der krausen Bart- und Schläfenlocken erscheint alles auf schmiegsame Anmut gestimmt. Die Physiognomie hat dadurch eine zarte und fast süßliche Milde bekommen und entspricht wenig dem Ausdruck kraftvoller Energie und selbstbewußter Hoheit, den man gerade hier erwarten möchte. Doch das Altertum war hingerillen von der hehren Idealität diefer Züge. Die Bronzestatue des Perikles auf der Akropolis, welche Kresilas geschaffen und von der die vier Marmorrepliken des Kopfes, die wir belitzen, offenbar gute Wiederholungen sind, bedenkt Plinius mit dem höchsten Lob: das Bild des «Olympiers» sei in Wahrheit dieses Beinamens würdig, und hier könne man bewundernd feststellen, wie die Kunst imstande sei, «edle Menschen noch edler zu machen». Tatsächlich aber war dieser Inbegriff menschlicher Vollkommenheit bloß auf Kosten der Bildnistreue zu erreichen, und das Porträt dieses größten Atheners ist denn auch, wie so manche andere Schöpfung jener Tage, so weit aller persönlichen Merkmale entkleidet, daß es nur als typische Verkörperung des herrschenden Mannesideals angesprochen werden kann. Nun wird man einwenden: das Werk des Kresilas stamme noch aus der Zeit vor der revolutionären Umorientierung der Bildniskunst, und nachher wäre eine solche Auflösung des Individuellen ins Allgemein-Schöne nicht mehr denkbar. Gewiß, in dieser Reinheit nicht, wohl trennt ein weiter Abstand die kühle Ruhe und abgeklärte Vornehmheit des Olympiers von der glühenden Wärme, wie sie uns aus dem Bildnis des Spartanerkönigs Archidamos II. (Panzerbüste in Neapel) entgegenweht. Indessen genügt ein

Vergleich mit einer beliebigen Probe hellenistischer Bildnerei, um sofort das Gemeinsame zu erkennen, was den klassischen Porträtstil in seiner Gesamtheit von allem Späteren unterscheidet. Es gibt da keine Form, die eigentlich «naturalistisch» gesehen wäre, wo sich das lange und zerzauste Haar ganz zwanglos zu gebärden scheint, geschieht es doch auf eine besondere Art, die das moderne Auge instinktiv als wirklichkeitsfremd empfinden wird. Noch immer steht, als stille Hüterin, die Schönheit mitten im bewegten Leben, und dem Gesetz ihres Willens hat jede einzelne Linie sich zu beugen.

Der Leser wäre nun wohl berechtigt, eine klare Definition des klassischen Schönheitsideals zu verlangen. Die vorstehend gegebenen Erläuterungen waren mehr negativer Natur, und doch müßte auch hier eine politive Formulierung zu finden sein, so gut wie für jede andere Periode der antiken Stilgeschichte. Indessen will uns scheinen, als ob ein Künstler dieser Zeit, vor die bestimmte Frage gestellt, zunächst vielleicht ausweichend antworten würde. Und letzten Endes liefe es darauf hinaus: daß die vollkommene Schönheit, wie sie dem schöpferischen Genius vorschwebt, in der Wirklichkeit überhaupt nirgends existiert, jedenfalls in reinster Verkörperung nicht, und nicht in einem einzelnen Exemplar. Die spätere Kunst, diejenige des Hellenismus, hat ein viel größeres Zutrauen zur schlagenden Wirkung des Individuell-Schönen, und wo sie in der Natur sein Dasein aufspürt, verhilft sie ihm auch zum Bildeffekt, so wie es ist, mit allen Reizen seiner Sonderart. Die klassische Kunst dagegen ist den unmittelbaren Eindrücken gegenüber skeptisch, sie prüft erst die Ausbeute der draußen in Frische und Freiheit gesammelten Bilder in ihrer Werkstatt mit kritischem Blick, sichtet und klärt und säubert sie, ehe lie die endgültige Fallung im Rahmen des Kunstwerks finden dürfen. Die künstlerische Form ist das Ergebnis einer wählerischen Auslese und Musterung, und für den schaffenden Künstler stellt sich die Aufgabe so, daß er die Schönheit aus der Natur «herausziehen» muß, um in der Sprache von Dürers Theorie zu reden. Das klassische Griechentum bewegt sich in ganz ähnlichen Gedankenbahnen wie die Hochrenaissance, und praktisch ist sein Verfahren jedenfalls genau dasselbe.

Treffend wird uns diese Vorgehen illustriert durch die Entstehungsgeschichte von Zeuxis' Helenabild, wie sie bei Cicero (de Invent. II 1,1) und anderen Autoren zu lesen ist. Die Stadt Kroton erlaubte dem Meister, der ihren Heratempel mit Gemälden schmücken sollte, aus ihren Mädchen sich die schönsten auszusuchen als Modelle für die Figur der Helena, damit «die stumme bildliche Gestalt die ideale Frauenschönheit als solche in sich zu verkörpern vermöchte». Und darauf, heißt es, «wählte er fünse aus, und ihre Namen haben viele Dichter der Erinnerung überliesert, weil sie bei seinem Urteil Anerkennung gefunden, und sein Urteil über Schönheit mußte als das weitaus sicherste angesehen werden. Er war nämlich der Meinung, daß er alles, was

er an Liebreiz verlangte, nicht in einem einzigen Körper vereinigt werde finden können, weil die Natur in keiner Gattung ein in jeder Hinlicht vollkommenes Einzelwesen hervorgebracht habe. Als sei sie nicht imstande, die übrigen dann gehörig auszustatten, wenn sie einem einzelnen alles zugestehe, versorge sie das eine Individuum mit diesem, das andere mit jenem Vorzug, der seinerseits stets mit einem gewissen Mangel behaftet sei». Kürzer drückt Dionys von Halikarnaß sich aus: die Kunst des Zeuxis habe hier ein vollkommen Schönes geschaffen, indem sie sich den Stoff dazu aus vielen Einzelheiten zusammengesucht habe. Nun stelle man sich das Experiment nicht zu naiv und gar so einfach vor, als sei etwa durch die bloße Addition reizvoller Teilerscheinungen eine Muster= und Normalfigur von in sich geschlossenem Bau zustande gekommen. Gemeint ist vielmehr jener energische Erkenntnisdrang, der an Hand möglichst vieler Einzelbeobachtungen das Gesetz der Art zu ergründen sucht. Die Schönheit kommt in zahllosen Varianten vor, in jedem Exemplar spiegelt sie sich anders, erscheint so immer neu, aber erst die Summe dessen, was in der Natur zerstreut sich findet, läßt uns das Wesen dieser Schönheit ganz verstehn. Man hat dieses sammelnde Studium sehr hübsch mit dem Tun der Biene verglichen, die von Blume zu Blume fliegt und die Süßigkeit aus den verschiedensten Kelchen zieht: der Honig jedoch, der auf solche Weise gebildet wird, wirkt durchaus als einheitlicher Stoff, «und den Staub der einzelnen Blüte kann man nicht herausschmecken».

Die Nachricht über die Helena des Zeuxis hat mehr als anekdotenhaften Wert, und sie erhellt nicht bloß das Schaffen dieses einen Meisters, von dessen Hand uns gar nichts erhalten geblieben ist, sondern die künstlerische Produktion der reifen Klassik in ihrer Gelamtheit. Eine Umschau unter der Gestaltenwelt des reichen Statuenschatzes dieser Zeit, wie der Reliefbildnerei oder der Vasengemälde, wird immer dasselbe Resultat ergeben: bei aller Wirklichkeitsnähe hält diese Kunst jedes Zufällige und kleinlich Individuelle von sich fern. Zum erstenmal kommt dem Beschauer der Reiz des Nackten zum Bewußtsein, denn der Anblick des unbekleideten Körpers, wie er uns im archaischen Apollontypus entgegentritt, löst solche Vorstellungen niemals aus. Allein es fehlt der hüllenlosen Schönheit, die wir am Doryphoros bewundern oder am herrlichen Dionysos des Parthenongiebels, das konkret Sinnliche, das bei gewissenhaftem Anschluß an ein bestimmtes Objekt sich unwillkürlich einzustellen pflegt, und niemals wird man diese Kunst bei sklavischer Abhängigkeit vom Modell ertappen. Der Menschengestalt habe er einen Reiz verliehen, der über die Wirklichkeit hinausging (ut humanae formae decorem addiderit supra verum): so lautet ein Urteil über Polyklet, das Quintilian uns überliefert hat. Und obschon wir die Wirklichkeit jener Tage nicht kennen, so verrät sich das Streben nach Idealität auch für uns noch deutlich genug in der so merkwürdig homogenen Leibesbeschaffenheit, die sämtlichen statuarischen Bildungen des polykletischen Kreises eigen ist. Gewiß haben wir damit zu rechnen, daß die stumpse reproduzierende Arbeit der römischen Kopistenhände die letzten Feinheiten der originalen Leistung uns verschweigt, die ungewöhnlich kühle Wirkung, die von den Repliken des Doryphoros ausgeht, ist zum guten Teil eben dem nivellierenden Gepräge der Marmorkopie zur Last zu legen: was um so mehr bedauert werden muß, als gerade für Polyklet die Sorgfalt in der Behandlung der Oberstäche ausdrücklich bezeugt ist. Indessen, es handelt sich hier ja nicht allein um den Charakter der Epidermis, was diesen Werken den Stempel einer sehr weitgehenden Gleichartigkeit und Regelmäßigkeit aufdrückt, ist das Besondere in der ganzen Anlage der Figur, im Aufbau des Körpers, in der Verteilung der Massen, in den Grundsormen des Kopses, der immer noch anders ausschaut als ein wirklicher Kops. Es herrscht hier in der Tat eine Art von Familienähnlichkeit, die sich gleichsam durch mehrere Generationen sorterbt, denn die Schüler und Nachfolger des Polyklet halten mit bemerkenswerter Konsequenz an diesem idealen Typus selft.

Ganz ähnlich ist das Verhältnis zur Welt des Realen bei der gleichzeitigen attischen Kunst. Hier sind wir nun in der seltenen Lage, an Originalwerke ersten Ranges uns wenden zu können, und besonders die Skulpturen des Parthenon bieten der Untersuchung einen unerschöpflichen Stoff. Als der Bildhauer Dannecker Proben der Giebelfiguren im Abguß zu Gesicht bekam, schrieb er: diese Gestalten seien wie über der Natur geformt, und doch habe er nie das Glück gehabt, solche Naturen zu sehen. Und Canova bewunderte an ihnen «die Wahrheit der Natur in Verbindung mit der Wahl der schönsten Formen». Es ist klar, daß Eindrücke dieser Art auf dem trockenen Boden rein theoretischer Konstruktion nicht erwachsen könnten. Diese Bilder sind durchweg aus der Natur herausentwickelt, mit dem Saft und dem Atem des Lebens gefüllt, stets aber wurzeln sie so fest in den Normen eines vollkommenen Gattungsbegriffes, daß der sieghafte Glanz der inneren Wahrheit alle direkten Beziehungen und Zusammenhänge als gänzlich belanglos und wesenlos zurückdrängt und die Darstellung mit einer fast übernatürlichen, in gewilsem Sinne allerdings abstrakten Schönheit verklärt. Und das ist der Grund, weshalb die Menschen des Parthenonfrieses den Göttern, wie sie dort und vor allem in den mächtigen Giebelkompolitionen verherrlicht lind, ähnlicher sehen als irgend einem Vertreter ihrer Sippe unten auf der Erde.

Allgemein gefaßt ist es die weiche Fülle und Geschmeidigkeit des Körpergewächles, nach der man jetzt Verlangen trägt. Der reifarchaische Stil hatte eine ausgesprochene Vorliebe für die Grazie des eckig Spröden, für eine leichte und feingliedrige Statur, für knappe und enge Verhältnisse bekundet, den schmächtigen Ephebengestalten der streng rotsgurigen Valenbilder wird es ost genug durch die formelhaste Beischrift «schön» urkundlich bestätigt, daß ihre Erscheinung dem herrschenden Zeitbegriff von der Wohlgestalt des Leibes

Rechnung trägt. Dieses trockene Schönheitsideal ist nun völlig aus dem Gesichtskreis der bildenden Kunst verschwunden. Der Körper entwickelt sich in die Breite, seine Masse dehnt sich aus. Die mollige Weichheit, die prallen Formen des kleinen Kindes finden erst jetzt ein wirkliches Verständnis. Eine Knabenfigur wie der sog. Idolino (Fig. 40) unterscheidet sich von allen früheren Bildungen nicht bloß durch die gelöste Haltung, durch den flüssig gleitenden Zug der Umrisse, durch die Lässigkeit des Sichbewegens, sondern vor allem durch jene treibende Kraft des lebendigen Organismus, welche die harte Umpanzerung von Rumpf und Gliedmaßen sprengt und das Fleisch in runden Wölbungen vorquellen läßt. Selbst die Jünglingsstatuen des Polyklet, welche das spätere Altertum als zu schwer gebaut, untersetzt und vierschrötig (statura quadrata, Plinius) empfand, haben bei aller massiven Gedrungenheit, und obschon die Grenzlinien der Muskulatur mit einer fast aufdringlichen Schärfe herausgearbeitet sind, diesen Charakter des Sastigen und elastisch Weichen. Der Hals ist rund und kurz, Schultern und Hüsten laden behäbig aus. Und nun ist es interessant, daß auch die Frauenschönheit sich diese mächtigen und großen Formen zu eigen macht. Das Bild einer hehren Weiblichkeit fteigt jetzt empor, von kraftvollem Wuchs, und bei bekleideten Figuren wird durch die breite Lagerung der Gewandmassen, durch die Wucht des Faltenwurfs der Eindruck noch gesteigert (Fig. 42).

Wenn nun aber diese Kunst, trotz ihrem Bekenntnis zur Schönheit der völligen Erscheinung, niemals die Fülle in massige Uppigkeit ausarten läßt, lo dankt lie es dem licheren Instinkt, der immer da haltmacht, wo die Natur zu blühen aufhört. Nur was im Lenz des Lebens steht, nur das Jugendliche und Frische ist schön, und jenes kecke Wort von Oscar Wilde: «Es gibt auf der Welt nichts als Jugend» - für diese Periode des Griechentums trifft es beinahe zu. Bei der Besprechung der Lekythenbilder war bereits davon die Rede, von Tod und Sterben sollen sie handeln, von der Vergänglichkeit alles Irdischen, und doch verkünden sie das Recht der Jugend mit einer so glühenden Begeisterung, daß die Anzeichen des Welkens und der Altersschwäche überhaupt keinen Eingang finden können in dieses Reich ewig schwellender Jugendkraft. Nichts ist so bezeichnend für die Abneigung gegen den Begriff menschlicher Gebrechlichkeit wie das Idealbildnis des Anakreon, das die berühmte leierspielende Statue uns verkörpert. Zu allen Zeiten wohl dachte sich das Publikum den Dichter, der von Wein und Liebe bis an sein Ende schwärmt, nicht anders denn als hochbetagten Greis, und gerade der Kontrast zwischen seelischer Frische und körperlicher Hinfälligkeit sichert dieser Figur des heiteren Alten seine einzigartige Stellung in der Geschichte der Menschheit. Nur die Kunst des fünsten Jahrhunderts geht auf diese Vorstellung nicht ein, sie gibt den Sänger als rüstigen Mann, mit lockigem Haupt und straffen Gliedern, in voller Kraft und Schönheit, aufrecht und seines hohen

Künstlertums stolz bewußt. Die Götterideale machen jetzt eine entscheidende Wandlung durch. In der oben angeführten Charakteristik des Polyklet bei Quintilian (XII 10, 7) heißt es, er habe der Majestät des Göttlichen nicht die volle Geltung verschafst, «indem er überhaupt das ernstere Alter mied und sich nicht über die glatten Wangen hinauswagte». Es ist nicht notwendig, solche Behauptung allzuwörtlich zu nehmen, die monumentalen Überreste lehren es ohnedies: die Jugend ist es, welcher nun die Welt gehört, und nicht nur der eine Polyklet, sondern die Allgemeinheit gibt sich völlig dem Zauber ihrer weichen Anmut hin.

Man schaue sich unter den Göttern um: sind sie nicht alle einem Jungbrunnen entstiegen? In der Tat ist es auffällig, daß die Darstellung des gesetzten Alters immer mehr an Boden verliert und nur da noch angebracht erscheint, wo die konservative Frömmigkeit der Menge den Ausdruck königlicher Würde nach wie vor verlangt, im eigentlichen Kultbild. Als bärtiger Mann begegnet uns Hermes noch in der Lekythenmalerei, wo er, festgewurzeltem Volksglauben gemäß, die Toten nach der Unterwelt geleitet, oder in jener so sonderbar archaistisch annutenden Schöpfung des Phidiasschülers Alkamenes (Hermes Propylaios). Allein im Parthenonfries, auf dem Orpheusrelief (Fig. 44), auf zahlreichen Weihreliefs (Echelos und Basile, Nymphen), dann an der prächtigen columna caelata vom Artemision zu Ephesos und im berühmten Meisterwerk des Praxiteles ist aus der stattlichen Männergestalt ein Jüngling von schlankem Wuchs und weichen Formen geworden. Dionysos hatte die archailche Kunst fast ausnahmslos im reifsten Mannesalter geschildert, mit wallendem Bart, und schon der schwere Ornat gab der Figur das Gepräge feierlichen und getragenen Ernstes, und das alles hat auch die kolossale Tempelstatue des Alkamenes absiditlich noch beibehalten. Dagegen am Parthenon, auf dem Schauspielerrelief aus dem Piräus, am Lysikratesdenkmal strahlt vom nackten Jünglingskörper dieses Gottes der Schimmer blühender Jugend aus, und mehr noch auf den Vasenbildern, wo sein aufgelöstes langes Haar um weibisch runde Schultern fließt. Apollon steht im olympischen Westgiebel wie ein derbknochiger und etwas ungeschlachter Hüne da, beim Typus der Kasseler Statue (Fig. 32) ist seine Leiblichkeit voll gedrungener Krast, allein schon in der zweiten Hälfte des fünsten Jahrhunderts hat man für diese Form des Imposanten kein Verständnis mehr, und vollends Praxiteles hat es fertiggebracht, seinem Publikum den Gott in der Statue des Sauroktonos als Knaben mit fast mädchenhaften Zügen vorzustellen. Die Entwicklung verläuft hier genau so wie bei manchen Idealgestalten der italienischen Kunst: in den Tagen der Hochrenaissance wünscht man sich Johannes den Täufer als halbes Kind, dessen sammetweiches Fleisch noch von keiner Askese gezeichnet ist. Ja selbst der Inbegriff kriegerischen Mutes und überragender Körperstärke wird jetzt auf jugendliche Grazie gestimmt, für Ares sei an die elegante Jünglingsfigur

der borghesischen Statue erinnert, für Herakles an zahlreiche Proben der Reliefplastik oder an die ganz neue Auffassung des Heros, welcher Skopas das Wort geredet hat. Dieser allgemeine Verjüngungsprozeß ist unaufhaltsam, und Himmel wie Erde ist ihm unterworfen.

Wir haben uns bei der vorstehenden Untersuchung mit Absicht auf das Verhältnis der Kunst zur menschlichen Natur beschränkt. Denn mehr als auf irgend einer anderen Stufe des gesamten Entwicklungsprozesses ist hier der Mensch in Wahrheit das Maß aller Dinge. Und die gesamte künstlerische Formgebung gehorcht nun den Geletzen, welche die Wiedergabe der Menschengestalt bestimmen. Man wird nicht behaupten können, daß die Darstellung des Tieres nur mehr lässig gehandhabt worden sei. Nach dem ersten Bekanntwerden des Parthenonfrieses war der Enthusiasmus weiter Kreise gerade über die Vortrefflichkeit seiner Tierbilder ungeheuer, englische Viehzüchter bestaunten die überzeugende Lebensfrische dieser Ochsen, Kühe und Schafe, ein Reitlehrer führte seine Schüler vor die Kavalkade der athenischen Reiterei, und immer hat man darauf hingewiesen, wie sehr die Rosse der Parthenon-[kulpturen nach Bau und Bewegung dem Typus des edeln Paradepferdes entsprechen, den ein so gewiegter Kenner wie Xenophon in seinem Lehrbuch der Reitkunst mit liebevoller Gründlichkeit beschreibt. In dem herrlichen Pferdekopf des Ostgiebels hat Goethe das «Urpferd» erblickt, und vielleicht wird gerade diese Bemerkung der Absicht des Künstlers am meisten gerecht, denn genau so wie bei der Schilderung des Menschen ist es auch hier auf iene reine Idealität abgestellt, welche das Naturgeschöpf ohne Fehl und in denkbar vollkommenster Bildung zu verkörpern sucht. Und dann gibt es aber auch Fälle, wo die harmonische Schönheit den realen Boden verläßt und um Verstöße gegen die Wirklichkeit sich gar nicht kümmert. Begreiflich wenn das weidmännische Auge an der Art, wie jetzt etwa ein Eber dargestellt wird (Fries von Gjölbaschi, lykischer Sarkophag aus Sidon), Ärgernis nimmt, und zweifellos hat nicht nur der Hellenismus, sondern auch die Kunst des frühen fünften Jahrhunderts einen tieferen Respekt vor der Wahrheit der natürlichen Erscheinung bezeugt.

Man begeht einen grundsätzlichen Fehler, wenn man die künstlerische Höhe des klassischen Bildwerks nach dem Grad seiner Naturtreue bemessen will. Unter diesem Gesichtswinkel müßte nicht bloß die Wiedergabe des Einzelwesens, sondern auch diejenige der gesamten Umwelt und allen sebendigen Vorgangs überhaupt als eine Vertuschung des Tatbestandes erscheinen, denn sie deckt sich niemals mit dem Bilde der Realität. Hat eine Jagd sich je so abgespielt, wie diese Friese und Vasengemälde sie erzählen? Wo haben die Menschen so miteinander gesochten, wenn es auf Tod und Leben ging? Das Feuer des Kampses erhitzt die Gesichter und verzerrt sie nicht. Selbst der gesteigerten Leidenschaft fehlt noch jene zuckende und nervöse Hestigkeit,

die über die Schlachtenbilder der hellenistischen Periode den unheimlich grellen Schein erbarmungsloser Wahrheit wirft. Ein Strom von heißem Leben geht durch diese Kunst, doch seine Wellen sind eingedämmt durch jene Gesetze eines getragenen Wohllauts, welche die ganze Zeit beherrschen, es ist ein melodisches Singen und Klingen noch mitten im Sturm. Und alles das geschieht im bewußten Gegensatz zur Wirklichkeit rings umher. Wir sollten nie vergessen: die zartesten Blüten im Wundergarten der Akropolis - das Erechtheion, die Nikebalustrade - sind unter einem blutigroten Himmel aufgegangen. Diese Bilder, die vor unsern Augen gaukeln wie ein Traum von Glanz und Glück, sind von einem Volk geschaffen, das nach langen Kriegsjahren voll unerhörter Bitternisse aus tausend Wunden blutete und seine Kräfte ausgegeben hatte fast bis zur Erschöpfung. Den schönheitstrunkenen Vasenbildern des Meidias und seines Kreises, deren Anblick einem das begeisterte «Quant' è bella giovinezza» des Polizian auf die Lippen drängt, ist es nicht anzusehen, daß kurz vorher die Jugend Athens reihenweise auf grausiger Wahlstatt hingesunken war. Das Erlebnis des Zeitgeschehens ist spursos abgeglitten an dieser Kunst. Sie ist die Priesterin, die in blanken Händen die kostbarsten Güter der Menschheit so hocherhoben trägt, daß sie die Spritzer von Blut und Schmutz und Geifer nicht berühren.

3. Harmonie.

Jahrhundertelang hatte die griechische Kunst die Treue im kleinen geübt, mit unläglicher Geduld war sie durch eine Schule harter Zucht und strengster Ordnung hindurchgegangen, bis sie endlich da angelangt war, wo die Ströme reicher fließen und die Hand aus wogender Fülle schöpfen darf. Und doch wäre es ein schwerer Irrtum zu glauben, daß mit der größeren Bewegungsfreiheit nun auch das Ringen mit dem Stoff und der Kampf um die Form zu Ende seien. Die Arbeit, welche in dieser Hinsicht die Klassik zu leisten hat, ist nicht weniger mühlam und entlagungsvoll als in den früheren Stadien Was unserem Auge of als Offenbarung einer genialen Begabung erscheint, die keine Grenzen des Leistungsvermögens kennt und mit angeborener Sicherheit einem spontanen Einfall sogleich die fertige Gestalt zu geben weiß, stellt in Wirklichkeit das Ergebnis langwieriger Versuche, gewillenhafter Vorbereitung und zähelten Nachdenkens dar. Noch immer lind es sehr bestimmte Formgesetze, welchen der Künstler bei seinem Schaffen Rednung zu tragen hat, und es liegt einzig an der Art, wie es geschieht, wenn diese Mühen der Entstehung dem genießenden Betrachter kaum zum Bewußtsein kommen wollen. Denn es ist eine versteckte Gesetzmäßigkeit: um den Eindruck der Ursprünglichkeit und Frische nicht zu gefährden, werden

die Hilfslinien des Entwurfes nachträglich mit Ablicht teilweise oder ganz verwischt.

In der Tat würde uns der Einblick in die wichtigsten Gedankengänge der griechischen Klassik verschlossen sein ohne die sfreilich dürftigen und sehr unzureichenden) Zeugnisse der antiken Literatur. Wir erfahren hier immerhin so viel, daß dieser Kunst dieselben Probleme zu schaffen machten, mit welchen auch die führenden Meister der italienischen wie der deutschen Renaissance Zeit ihres Lebens gerungen haben. Im Vordergrund steht die Regelung der Proportionen, und nun will beachtet sein: auch die griechische Kunst des fünften und vierten Jahrhunderts hat es bei der praktischen Lösung der Aufgabe nicht genügen lassen, auch sie schon hat das Resultat ihrer Bemühungen in theoretischen Lehrschriften niedergelegt. Den Verlust dieser Urkunden, in welchen der koltbare Schatz tiefgründiger Beobachtungen aufgehäuft lag, vermag uns keine noch so reichhaltige monumentale Überlieferung zu ersetzen. Wie unendlich viel leichter ist es hier der Erforschung der Renaissancetheorien gemacht! Mit der behenden Grazie, die diesem geschmeidigsten aller Italiener eigen ist, setzt Leonardo da Vinci in seinem «Buch von der Malerei» dem Leser ein feinberechnetes System aller körperlichen Verhältnisse auseinander. Zu gleicher Zeit fährt der Nürnberger Albrecht Dürer mit den «Vier Büchern von menschlicher Proportion» das schwere Geschütz eines grüblerischen Doktrinarismus und peinlichst genauer Formgesetze vor uns auf. Allein bei aller Verschiedenheit der Ausdrucksweise und des Temperaments ist es doch hier wie dort derselbe Geist, der diese schriftlichen Aufzeichnungen diktiert hat: ein willenschaftlicher Erkenntnisdrang von seltener Schärfe und zugleich jenes unendliche Schönheitsbedürfnis, das nur beim Anblick abgeklärter und restlos harmonischer Verhältnisse sich zufrieden geben mag. Von den noch erhaltenen antiken Schriftstellern ist es einzig Vitruv, der uns mit festen Zahlenangaben aufwartet, in der Einleitung zum 7. Buch seines Werkes führt er auch die Quellen an, die er benützt haben will: summarisch nur und ohne den Anteil der einzelnen Autoren näher zu bezeichnen. Aber es sind sehr berühmte Namen darunter, die bedeutendsten Bildhauer und Maler der klassischen Periode werden als Verfasser solcher Leitfäden für die künstlerische Praxis genannt. Den stärksten und nachhaltigsten Einfluß hat offenbar der Kanon des Polyklet ausgeübt. Das Werk war gewiß nicht nur eine Erläuterungsschrift zu der bekannten Statue des Speerträgers, wie vielfach angenommen wird. Es ist wohl eher so, daß der Meister mit dieser Schöpfung seiner Hand, die seine Idee vom harmonischen Aufbau der Menschengestalt in reinster Fassung verkörperte, in der theoretischen Proportionslehre ausdrücklich exemplifiziert haben mochte. Die Nachwelt hat den Buchtitel dann auch auf die polykletische Musterfigur übertragen, und so lebt in der Vorstellung der gesamten späteren Antike dieser Doryphoros als akademilches Beilpiel eines streng geregelten Formengerüstes

fort. Seine Wirkung war ungeheuer, und noch in unserem bedenklich zulammengeschmolzenen Denkmälervorrat läßt sie sich bis in die bescheidensten Proben der Kleinbronzeplastik hinab verfolgen.

Nun ist der Gedanke der Proportionierung als solcher nicht etwa im Kopfe Polyklets und überhaupt nicht erst in den Tagen der reifen Klassik entstanden. Schon die archaische Architektur und Plastik arbeitet mit einer festen Zahleneinheit, die als Grundmaß (modulus) für die Gliederung eines Bauwerks wie einer menschlichen Figur zu dienen hat, mit einer kleinen Teilstrecke, die in der Höhe und in der seitlichen Ausdehnung des Ganzen so und so viel mal enthalten sein muß. Literarisch bezeugt ist ein solches Verfahren für die älteren Perioden nicht, aber durch Messungen läßt es sich ohne weiteres und mit völliger Sicherheit nachweisen. Es liegt dies am besonderen Verhalten dieser Kunst, das zur Kontrolle geradezu auffordert. Was ein richtiger Vertreter des archaischen Apollotypus ist, stellt sich so in Positur, daß der Zirkel nach jeder Richtung hin angesetzt werden kann, ohne abzugleiten oder auf ein Hindernis zu stoßen. Die flächige Anlage und die Ruhe der Erscheinung macht es nicht allein, entscheidend ist vielmehr die lineare Abgrenzung der Teile voneinander in Form von scharfen Rillen und Furchen. Die reife Kunst gestaltet solche Nachprüfungen immer schwieriger, je freier sie ihre Kräfte spielen läßt, weil die Demarkationslinien mehr und mehr verwischt werden und die Formen in lebendigem Fluß wechselseitig sich durchdringen. Es handelt sich dabei um Bedingungen allgemeinster Natur, und was wir hier meinen, hat nicht bloß für die Werke der Bildhauerei zu gelten. Jeder Vergleich einer archailchen Vale mit einem entsprechenden Gefäßtypus aus jüngerer Zeit wird dieselben Unterschiede zur Anschauung bringen: dort die reinliche Scheidung der einzelnen Glieder, Lippe und Hals, Bauch und Fuß und Henkel sind hart und kantig voneinander abgesetzt, jedesmal gibt es einen spürbaren Ruck, wenn eine Form zu Ende ist - hier lauter Übergänge, die kaum faßbar sind, und die Umrißlinie hält dem Zirkel nirgends stand. Und dann freilich kommt noch die Bewegung hinzu, die immer wieder gegen das Instrument sich sträubt. Schon die Teile eines Kopfes lassen jetzt oft nur schwer sich messen, weil seine Wendung und die dadurch verurlachten Verschiebungen der Gesichtsmuskulatur die Formen ihrer normalen Lagerung entziehen.

Allein das Geheimnis des polykletischen Systems ist nun auch keineswegs in der bestimmten Normaleinheit zu suchen. Von einer «Primzahl», auf welcher der Kanon sich aufgebaut hätte, wissen unsere Quellen nichts, und die Benützung so simpler Hilfsmittel wäre schon aus den eben genannten Gründen hier recht unwahrscheinlich. Galen, dem wir die genauesten Angaben über das Lehrbuch des Polyklet verdanken, hat das harmonische Verhältnis der einzelnen Körperteile zueinander im Auge, und zwar «das Verhältnis des einen Fingers zum anderen, das aller Finger zu Mittel-

hand und Handgelenk, und wiederum das Verhältnis dieser zum Unterarm, des Unterarms zum Oberarm, kurz das eines jeden Teiles zu den anderen». Ein derartiger Versuch, sämtliche Einzelheiten in Einklang zu bringen und zusammenzustimmen, macht aber nicht nur eine sehr viel kompliziertere Rechnung notwendig als das einfache Abtragen eines Grundmaßes, wie die archaische Kunst es ausübt, sondern er gestattet auch wieder viel feinere Abstufungen, und er beruht letzten Endes auf einer größeren Freiheit gegenüber der starren Norm. Es ist jene elastische und flüssige Entsprechung der Elemente im Rahmen einer allgemeineren Geletzmäßigkeit, welche der Sprachgebrauch der antiken Ästhetik als «Symmetrie» bezeichnet. Und was die Hauptsache ist: das Prinzip gestattet seine Anwendung nicht bloß auf die feste, sondern auch auf die bewegliche und bewegte Form, ja auf die letztere erst recht. Von den uns bekannten Figuren des Polyklet und seiner Schule sind alle aus der Haltung absoluter Ruhe gelöst und in lebendiger Aktion begriffen, und wenn nun Varro sagt, sie seien beinah nach dem einen Muster gemacht, so dürste die Behauptung gerade auch auf das typische Bewegungsmotiv zu beziehen sein, das sich immer wiederholt. Natürlich nicht in dem Sinne, als ob überall dasselbe geschähe, allein die eigentümliche Ponderation des Körpers, die dieser Künstler mit konsequenter Hartnäckigkeit bei seinen Statuen anzuwenden pflegt - Plinius drückt es etwas naiv, aber bezeichnend so aus: es sei seine Erfindung gewesen, daß sie auf das eine Bein sich stützen –, hat stets die gleiche Art der Gewichtsverteilung und denselben Bewegungsrhythmus zur Folge. Durch einen wohlberechneten Wechsel von Hebung und Senkung, durch die chiastische Gegenüberstellung gebogener und gestreckter, entlasteter und beschwerter Glieder, durch kontrastierenden Ausgleich von ruhigen und bewegten Flächen kommt jenes vollendete Ebenmaß der Bewegung zustande, in dessen Entdeckung man wohl den Kern des polykletischen Programms und der gesamten klassischen Kunsttheorie wird erblicken dürfen. Um es kurz und bündig zu formulieren: an Stelle des stabilen das labile Gleichgewicht. Das Geschehen mag noch so krastvoll und entschieden sein, es kann niemals ins Maßlose sich verlieren, immer wieder kehrt der Strom in sein sorgsam ausgebautes Bette zurück. Es ist der gleiche Grundsatz, der unbeschadet aller lebhasten Schwingung jetzt auch die Kurven der Gefäßprosile und überhaupt die Haltung aller tektonischen Gebilde bestimmt.

Wenn wir nun dazu übergehen, die Prinzipien der Bildkomposition, welche die klassische Kunst ausgereift und unablässig im Auge behalten hat, einer genaueren Prüfung zu unterziehen, so sind wir uns bewußt, an die Geduld des Lesers sehr hohe Anforderungen stellen zu müssen. Man kann über solche Fragen nur ganz gewissenhaft und gründlich, oder überhaupt nicht reden. Und hier sind wir für unsere Untersuchung ausschließlich auf die eigene Besobachtung angewiesen, die antiken Schriftsteller geben über diese Seite des

künstlerischen Schaffens keine Auskunft. Die technischen Ausdrücke stehen dem Forscher zwar zur Verfügung, allein wir glauben das Verständnis des Folgenden wesentlich zu erleichtern, wenn wir Begriffe wie Symmetrie und Rhythmus nicht im Sinne der antiken ästhetischen Terminologie anwenden, sondern so, wie sie in der modernen Kunstsprache gebräuchlich und unserem Laienpublikum geläusig sind.

Die Rolle, welche der Rhythmus im Rahmen der gesamten vorklassischen Kunst zu spielen berufen war, ist hier bereits so ausführlich erörtert worden, daß es unnötig erscheinen dürfte, schon Gesagtes nochmals zu wiederholen. Eine rhythmische Komposition ist für archaische Begriffe die Aneinanderreihung gleichwertiger Elemente – wir lagen ablichtlich nicht: gleichartiger, denn es müssen durchaus nicht identische Typen sein - in möglichst gleichen Abständen. Dies koordinierende System hat seine unbestreitbaren dekorativen Vorzüge, und es ist keine Frage, daß der Archaismus von der Überzeugung fest durchdrungen war, mit seinen sauberen Figurenreihen ein Höchstes an bildnerischer Disziplin geleistet zu haben. Und doch gehorcht er hier bloß einem Zwang, den die Beschränktheit seiner Ausdrucksmittel von vornherein ihm auferlegt, und aus der Not wird eine Tugend gemacht. Warum hat die ältere Malerei die Geschichte vom Urteil des Paris niemals anders als in Form eines feierlichen Aufzugs zu erzählen versucht? Das Thema erfreut sich der größter Beliebtheit und kommt in den mannigfachsten Variationen vor, aber immer wird die Sache so gegeben, daß der jugendliche Schönheitsrichter am einen Bildende sich hinpflanzt und nun die Göttinnen auf sich zuschreiten läßt, eine hinter der andern, und stets führt Hermes den Reigen an. In der Tat, wie sollte die Szene auch anders gestellt werden als so, wenn jeder einzelnen Figur die korrekte Profilhaltung aufs strengste vorgeschrieben war. Bei der konservativen Gesinnung, welche die griechische Kunst immer wieder auf die alten Stoffe zurückgreifen läßt, ist es nun merkwürdig genug, daß die Klassik diesen «Zug zum Parisurteil» überhaupt nicht mehr kennen will. An Stelle der friesartigen Anordnung mit einfachem Hintereinander der Personen finden wir eine lockere und zwanglose Verteilung im Raum, wobei der Richter aber lo plaziert werden muß, daß sein prüfender Blick die ganze Gruppe zu streifen vermag. Von den drei Göttinnen hat keine mehr den Vortritt vor der anderen, he enthüllen ihre Reize gleichzeitig, und jede kokettiert auf ihre Art. Damit lind wir auf der Höhe der Situation angelangt, wo es anfängt spannend zu werden, und aus der behäbigen epischen Schilderung wird ein hochdramatischer Akt. Das ist der eine Grund, weshalb die Klassik die straff gestreckte Kette zum bewegten Rund verschlingt. Allein mindestens ebenso maßgebend ist hier die Scheu vor der Monotonie, das Auge empfindet den taktmäßigen Aufmarlch als kindisch und viel zu langweilig und verlangt nach einer freieren Rhythmik, wo nicht mehr jeder Bildteil einfach in die Fußstapfen des anderen tritt.

Es entspricht somit dem Gesetz der Entwicklung, wenn die reifere Kunst nicht bloß der simpeln Einerkolonne aus dem Wege geht, sondern die geregelte Reihenfolge der Figuren überhaupt nach Möglichkeit vermeidet. Indessen gibt es doch auch jetzt noch Fälle, wo schon der sakrale Charakter des Vorwurfs die alte Anordnung verlangt. Hier wäre zunächst das Andachtsbild zu nennen. Die Antike hat jenes Schema unbenützt gelassen, welches die Renaillance zu so meisterhaften Lösungen verwertet: die Ansammlung der betenden Gemeinde zu Füßen einer erhöhten Zentralfigur. Der niedrige Bildtypus des üblichen Kultdenkmals fordert ein friesartiges Nebeneinander auf gleicher Höhe, göttliche und irdische Wesen stehen einander gegenüber, so daß Auge in Auge schaut. Die Weihreliefs des fünften und vierten Jahrhunderts sind im Prinzip nicht anders komponiert als dieienigen der früheren Epochen. Vieles davon ist Dutzendware, die auf bildnerische Qualitäten kaum gewertet sein will. Allein es fehlt auch nicht an bedeutenden Leistungen, und hier verlohnt es sich, dem Künstler beim Aufstellen seiner Figuren scharf auf die Finger zu sehen. Das interessanteste Beispiel kluger Differenzierung freilich - das Votivrelief an Bendis im British Museum, wo von den acht hintereinander gereihten Jünglingen, trotz völliger Nacktheit und Uniformität der Haartracht, keiner dem andern gleicht - scheint mir erst der lysippischen Zeit anzugehören, die über eine viel reichere Klaviatur der Stellungsmotive verfügt als die eigentliche Klassik. Aber auch diese hat mit Erfolg das monotone Einerlei bekämpst, obwohl die zeremonielle Haltung der Andacht und das vorgeschriebene feiertägliche Kostüm die Aufgabe schwierig genug gestalten mochten. Bisweilen wird die Gruppe der Stifter so zulammengeschoben, daß sie eine geschlossene Masse bildet und nicht mehr in Einzelheiten zerbröckeln kann. Oder die Scheitelhöhe der Dargestellten hüpft wechlelnd auf und ab, indem man die Kinder zwischen die Erwachsenen sich einreihen läßt. Der Wunsch nach Belebung des steifen Schemas hat gelegentlich auch zu einem sehr kühnen Versuch ermutigt, der aller Tradition ins Gesicht schlägt. Wir erinnern an das vielbesprochene Schauspielerrelief aus dem Piräus, wo das typische «Totenmahl» sich ins Genrehaste aufzulösen droht. Dem lässig auf seiner Kline gelagerten Dionysos präsentieren sich drei Schauspieler in der Bühnentracht und mit dem Abzeichen ihrer Rolle in den Händen. Die unbedingte Gleichheit des schwerfälligen Ornats, der den ganzen Körper zudeckt, läßt hier die Sache als beinahe auslichtslos erscheinen, was ist gegen den Eindruck tödlicher Langeweile zu tun? Der Künstler befreit die drei Männer von jeder Etikette und läßt sie in zwangloser Unterhaltung beisammenstehen, wobei der eine sogar dem Gott den Rücken dreht. Dies Benehmen ist nun allerdings ungewöhnlich und der Feierlichkeit des Augenblicks so wenig angemessen, daß dem Relief eine völlig falsche Auslegung von seiten eines modernen Erklärers auch nicht erspart geblieben ist.

Vor ein ähnliches Problem sieht sich die Kunst beim Prozessionsbild gestellt. Es wird die Längsabwickelung einer größeren Figurenmenge verlangt, indem die Teilnehmer sich in stattlichem Zug, einzeln oder paarweise aufeinanderfolgend, einem gemeinsamen Ziele zu bewegen. Das Thema gehört zum eisernen Bestand der Antike, und seine Geschichte zieht sich in zähem Strom durch die Jahrhunderte hin, von den Wandfresken der kretischen Paläste, dem Steatitgefäß mit der temperamentvollen Ernteprozession und dem Sarkophag von Hagia Triada bis zum getragenen Ernst der augusteischen Ara Pacis. Es leuchtet ein, daß vor allem die archailche Kunst für eine derartige Geduldsprobe von Hause aus ganz besonders disponiert sein mußte, und in der Tat bieten sich hier die Beispiele in großer Zahl. Wir wählen das letzte, eine Schöpfung des ausgehenden Archaismus aus der Zeit unmittelbar vor den Perserkriegen, weil erwartet werden darf, daß der überreife Stil hier alle Register zieht. Auf einer (unsignierten) Schale des Duris, im Louvre, ist eine Prozession von Männern und Jünglingen gemalt, die Szene umrahmt als breites Band das runde Mittelbild der Innenseite. Es handelt sich um eine attische Ephebenseier, den Vergleich der Zeremonie mit unserer Konfirmation möchte man ungern unterdrücken. Ein Flötenbläser eröffnet den Zug, dreizehn ganz gleiche Paare folgen, und als könne sich der Maler an dieser schablonenhaften Einförmigkeit nicht ersättigen, setzt er die Geschichte noch auf der einen Hälfte der äußeren Schalenseite fort. Die Zwischenräume sind genau bemessen, außerdem wird jeder derselben durch einen senkrecht geschriebenen Personennamen in der Mitte scharf geteilt: diese starren Buchstabenlinien sind gleichsam die Speichen des Rades, und ihr harter Akzent verstärkt nur die Vorstellung des rhythmisch Abgehackten und der Pedanterie in der Gliederung des Bildes. Die Paare sind wie gesagt untereinander fast identisch, stets wird die (etwas vorgeschobene) hintere Figur von der vorderen bis zur Hälfte verdeckt, überall ist die Stellung der Füße dieselbe, der Mantel ist bei allen so drapiert, daß der ganze Leib, auch Arme und Hände in der Stoffmasse ertrinken, bis in den Zug der Faltenlinien und den Verlauf des Umrisses schleicht sich die einschläfernde Melodie des Ewig-Gleichen. Sämtliche Köpfe haben volles und massig schwarzes Haar, durch das sich die breite Wollbinde der Symposiasten schlingt. Eine gewisse Milderung der Monotonie wird durch den Wechsel von bärtigen Männern und Epheben angestrebt, dreimal wendet sich ein Kopf zurück, und einmal ist das Gesicht en face gezeichnet. Indessen sind diese Seitensprünge so schüchtern, daß sie kaum zählen, im ganzen ist die Szene eben nicht auf eine sachlich interessante Schilderung eingestellt, sondern auf rein dekorativen Effekt. Daß dies gelungen sei, läßt sich nicht bestreiten: es ist hübsch, wie unten der dunkle Saumstreifen der hellen Mäntel, oben die helle Tänie im dunkeln Haar als leicht gekräuseltes Band den langen Fries in einheitlichem Zug durchzittert. Allein das sind nun Dinge, auf welche sich die Klassik prinzipiell nicht einläßt, weil sie es für unter ihrer Würde hält, die Freiheit lebendigen Geschehens der ornamentalen Spielerei zu opfern.

Der Cellafries des Parthenon hat die große Prozession anläßlich des Panathenäenfestes zum Inhalt, und hier stoßen wir auf Partien, die unwillkürlich zum Vergleich mit dieser Lösung des Duris auffordern. In erster Linie der stille Zug der Mädchen auf der Ostseite, die einzeln und zu zweien der Gruppe der Olympier nahen, mit ehrfürchtig geneigtem Haupt, kostbares Opfergerät in den gesenkten Händen. Die Gestalten fast durchweg in strengstes Profil gestellt, ganz aufrecht und in gleichem Abstand gereiht, in den Körperkonturen auf dieselbe Erscheinung gebracht: läßt eine größere Regelmäßigkeit sich denken? Nun aber entfaltet innerhalb der Grenzen, welche der Künstler mit betonter Absicht sich selber gezogen, die schöpferische Phantasie einen solchen Reichtum, daß der Beschauer mit dem Bewundern immer neuer Gewandmotive nicht zu Ende kommen kann. Mehr noch verdient in dieser Hinsicht der prächtige Zug der lünglinge mit den Wasserkrügen (Fig. 45) ein genaues Studium. Wieder die taktmäßige Folge der Figuren, aber nicht nur das: der gesamte Unterkörper mit dem weit vorspringenden Knie und den fächerförmig geordneten Faltengraten, der spitze Winkel des gehobenen rechten Armes und die Schrägrichtung der schweren Hydria auf der linken Schulter wird mehrere Male wörtlich wiederholt. Man meint den Künstler auf einer bedingungslosen Tautologie ertappt zu haben - bis das Auge die Dreiviertelansicht der Brust entdeckt, die überall wieder anders ist, die Verschiedenheit des Mantelwurfs und das bewegte Fingerspiel der linken Hände. Es sind Abweichungen, die an sich wenig besagen mögen und scheinbar ganz natürlich sich ergeben, und doch wäre der archaische Stil niemals auf eine Stufenfolge von so geschmeidiger Anmut verfallen, weil sie die Befreiung des körperlichen Mechanismus aus den Fesseln einer harten Bildkonvention zur notwendigen Voraussetzung hat.

Auf die Dauer freilich würden solche Variationen eines bestimmten Typus, so fein und reizvoll sie sein mögen, den Betrachter nicht vor Ermüdung schützen. Gewiß wird auf seine Rechnung kommen, wer sich von der sorgfältigen Zergliederung des Parthenonfrieses eine überreiche Auslese an originellen Wendungen verspricht. Der Born einer mühelos quellenden Ersindungsgabe erscheint hier unversiegbar, diese Bildhauer sind auch durch die stärksten Zumutungen eines spröden Stoffes nicht in Verlegenheit zu bringen. Da wandelt mitten im Zug eine dichtgedrängte Schar älterer Männer, Kopf an Kopf: mit überlegener Kunst wird das harte Problem bewältigt, als sei die freie Bewegung des einzelnen im Rahmen der Masse eine ganz selbstwerständliche Sache. In hellen Hausen, stellenweise in geschlossenen Gliedern sprengt die stolze Kavalkade der attischen Ritter heran, und doch weiß jeder die Blicke des Beschauers auf seine Person zu ziehen, durch die Art, wie er

lein Tier in der Hand hat, sowohl wie durch die Besonderheiten seiner Tracht, manche lind ganz nacht, andere prunken mit einem zeitgemäßen Reitkostüm von auserlesener Vornehmheit. Die Pferde selbst – gegen zweihundert an der Zahl und nach Rasse, Bau und Aussehen alle fast gleich - bringen mit dem frischen Wechsel ihrer Gangart, mit ihrer Unruhe eine erstaunliche Lebensfülle in das Bild. Indessen diese vielfältigen Nuancen und individuellen Regungen stellen doch nur die letzte farbige Verbrämung eines bereits feststehenden Entwurfes dar, und sie allein würden keineswegs imstande sein, auf einer so endlos erscheinenden Strecke den Eindruck ewiger Bewegung wachzuhalten. Nun aber denke man sich diese Buntheit im einzelnen und kleinsten weg, der Eindruck wäre trotzdem da. Die Keime des Lebens reichen hier viel tiefer, sie haften im Gesamtplan der Frieskomposition. Es ist nicht so sehr die gewaltige Ausdehnung und die Unzahl der figürlichen Elemente, was dem Parthenonfries unter allen Denkmälern verwandter Art die erste Stelle sichert, obwohl er schon in Hinsicht der stofflichen Quantität eine Rekordleistung bedeutet, die auch späterhin niemals übertroffen worden ist. Man stelle sich vor, was das heißen will: dieser Festzug umschlingt, von zwei Seiten her vorwärts drängend, in ununterbrochener Folge das größte Tempelhaus Athens! Allein auch der archaischen Kunst wäre die Idee einer so langatmigen Erzählung sehr wohl zuzutrauen. Man hat die Vermutung ausgesprochen, schon die Cella des vorpersischen Athenatempels auf der Akropolis sei mit einem umlaufenden Fries desselben Inhalts geschmückt, die Ausführlichkeit und Einheitlichkeit der Darstellung hier bereits vorgebildet gewesen. Der Annahme stehen technische Bedenken entgegen, und sie ist an sich nicht eben wahrscheinlich, die fraglichen Reliefreste, spärlich genug, scheinen von einem Denkmal viel bescheideneren Umfanges und anderen Charakters zu stammen. Indessen bietet ja der Hauptstreifen der Françoisvale mit seinem Zug der Götter zur Hochzeit von Peleus und Thetis die Probe eines ähnlichen Verluches, der in noch frühere Zeit hinaufreicht. Und da die Szene mit einem etwas älteren Valengemälde des Sophilos auffallend übereinstimmt, ist gemeinsame Abhängigkeit von einem monumentalen Vorbild als sehr wahrscheinlich anzunehmen, man denkt am ehesten an einen gemalten Fries, und dann dürfte es sich bei diesen Vasenbildern wohl nur um einen Auszug handeln, den der knappe verfügbare Raum des Gefäßkörpers verlangt.

Nun ist gerade diese Götterprozession der Françoisvale für klassische Begriffe ein Musterbeispiel dafür, wie man es nicht machen soll. Dargestellt ist die majestätisch-großartige Auffahrt von sieben Viergespannen, jeder Wagen wird begleitet von einigen Fußgängern, die neben den Pferden schreiten. Der Beschauer atmet erleichtert auf, wenn er mit dem Entzissern dieses Satzungetümes endlich fertig ist. Was ein gründliches Betrachten des Bildes zur rasch erschöpfenden mühevollen Arbeit, für manchen zur Qual macht, ist

weniger die effektive Länge als die Befürchtung, es könne in alle Ewigkeit so weitergehen. Es liegt dies nicht am schwerflüssigen, schleppenden Gang und an der gemessenen Trägheit einer äußerst umständlichen Epik, in der gleichzeitigen Malerei gibt es Bilder von Wettrennen, wo alles in wildester Hast dahinstürmt: die Angst vor dem Nichtendenwollen wird man auch hier Und auch an der geringen Abwechslung des äußeren Beiwerkes, an der unzureichenden Charakteristik liegt es nicht, wohl sind die Figuren von einer sehr weitgehenden Gleichheit der Erscheinung, die einzelnen Gottheiten kaum durch die nötigsten Attribute voneinander unterschieden und eigentlich nur an den beigeschriebenen Namen kenntlich, und noch viel mehr ist das bei den schreitenden Frauen (Chariten, Moiren, Musen) der Fall. Aber die tiefere Ursache der monotonen Wirkung ist darin zu suchen, daß es innerhalb der Szene an jedem Ansatz zu einer Entwicklung fehlt. Obschon die Götterbotin Iris mit ihrem Heroldstecken an der Spitze geht und der lahme Hephaistos, nach Weiberart auf dem Maultier sitzend, den heiteren Abschluß bildet, ist es ein Zug ohne Anfang und Ende, weil jedes einzelne Gruppenganze nach Aufbau und Bewegungsgrad den Nachbargruppen zum Verwechseln ähnlich sieht. Man mache den Versuch und setze aufs Geratewohl die Typen um, man nehme ein ganzes Viergespann heraus und füge es an einer anderen Stelle ein - das Bild bleibt immer dasselbe. Mit der Behauptung, nun sei es zu Ende, ist es noch nicht getan, das klotzigste Interpunktionszeichen wird dem Auge nicht genügen, solange nicht das Satzgewoge selbst spürbar und sichtbar zur Ruhe kommen will.

Ein Experiment wie das eben angedeutete würde bei einer klasslichen Streifenkompolition lich ohne weiteres verbieten. Hier ist jeder Bildteil derart an seinem Platz verfestigt, daß er nicht verrückt und verschoben werden könnte, ohne daß das ganze kunstvolle Gebäude dadurch in die Brüche ginge. Die Anlage des Parthenonfrieles ist so gedacht, daß im Westen, auf der Rückleite des Tempels, die Vorbereitungen des glänzenden Festaktes geschildert werden. Der Zug ordnet und sammelt sich und setzt sich in Bewegung, nach Norden hin, um dann auf der anstoßenden Langseite mit rauschenden Akkorden und in vollem Fluß dahinzuströmen, bis er im Osten, an der Hauptfront des Gotteshauses, in ein getragenes Tempo übergeht und unter den Augen der zuschauenden Olympier schließlich haltmacht. Ein entsprechender Zug bewegt lich an der Südseite nach demselben Ziel, im einzelnen mit wohlberechneter Ablicht etwas anders gruppiert, allein die Gesamtdisposition und vor allem die Rhythmik des Ganzen ist die gleiche. Wir sehen, wie die Teilnehmer ihre Pferde sich vorführen und zurechtstellen lassen, wie sie aufsteigen und anreiten, in Glieder und geschlossene Formationen übergehen und im donnernden Galopp eine weite Strecke des Weges durchmessen. Eine Reihe von Paradewagen stellt weiterhin die Verbindung mit der vorderen Zughälfte dar, die

ausschließlich von der Masse der Fußgänger eingenommen wird. Sie schreiten bald in Gruppen, bald einzeln oder paarweise, und ganz vorne nimmt die Prozession den Charakter einer streng geregelten Ordnung an. Und nun ist merkwürdig: man kann das Bild in verschiedener Richtung sich abwickeln lassen, dem Zug entgegengehen oder ihm von hinten folgen - so oder so erlebt man ein Schauspiel von zwingender Notwendigkeit. Im ersteren Fall ist es ein allmähliches Anwachsen und Sichsteigern der Bewegung, indem die geletzte Würde des Festmarsches sich zusehends ins zwanglos Freie auflöst, bis das Auge in einen wahren Wirbelsturm von entfesselter Unruhe hineingezogen wird, der zuletzt mit einzelnen lockeren Zuckungen abklingt. anderen Fall ein langsames Stillwerden und Nachlassen, von der leidenschaftlichen Vehemenz und der zitternden Unrast eines aufgeregten Rossegetrappels bis zum sachten Schritt und dem gehaltenen Wesen gottesdienstlichen Zeremoniells. Allein diese Übergänge vollziehen sich nicht einfach gradweise und in geregelter Stufenfolge, mit der Beharrlichkeit eines mechanischen Prozesses, mitten im lebendigsten Treiben gibt es auch wieder ruhige Augenblicke, selbst hemmende Motive, und andererseits flammt aus der gedämpften Masse noch da und dort eine heftigere Gebärde empor. Es ist ferner Geletz, daß gegen die Ecken zu, da wo der Fries umbiegt, die Wogen sich zu glätten haben, stets treffen wir hier auf eine oder mehrere Gestalten, die aufrecht dastehen und «antenartig den Ecken einen festen Halt verleihen». Der einzelne Friesteil bekommt durch die energische Betonung dieser Schranken, welche trotzdem den einheitlichen Gesamtverlauf nicht zerstören wollen, etwas Geschlossens, in sich Abgerundetes. Dies Gefühl für die Notwendigkeit der Harmonie innerhalb der Teilstrecken ist später wieder verloren gegangen, wie der Gigantenfries des pergamenischen Altars beweist, wo der Kampf unter Verzicht auf jede Ecklösung in ununterbrochenem Taumel alle vier Seiten des Denkmals umtost.

Eine schwere Belastungsprobe besteht für die Komposition des Parthenonfrieses auch in der sehr ungleichen Ausführung. Es sind viele Hände hier am Werke, die auffällige Verschiedenheit der künstlerischen Arbeit beweist das zur Genüge. Wenn trotzdem die Geschichte nicht aus den Fugen geht, so ist dies der einheitlichen Generalidee zu danken, die mit eiserner Energie ihren Willen durchsetzt. Die Personen der Françoisvase treten sich buchstäblich auf die Fersen, um nur ja nicht den Zusammenhang zu verlieren, die Hauptsache ist, daß nirgends eine Lücke entstehen kann. Die Klassik weiß von solcher Ängstlichkeit sich frei, es sind ganz andere Dinge, auf die es ankommt, wenn sich das Auge von der organischen Verbindung der Teile überzeugen lassen soll. Für die Betrachtung aus der Nähe mag die geschlossen Folge, die sorgsam Stück an Stück klebt, ihren Zweck erfüllen: sobald man aber seinen Standpunkt etwas weiter verlegt, erscheint ein Verzus salis, Die Kunst der Oriechen.

fahren nötig, das größere Strecken zu umklammern vermag. Es ist dann freilich nicht zu vermeiden, daß da und dort eine Cälur sich bildet und der Konnex stellenweise scheinbar verloren geht. Indessen, das sind Atempausen, die ablichtlich so gewählt werden und es dem Beschauer ermöglichen sollen, mit frischen Kräften an die Fortsetzung zu gehen. Man sieht es gar nicht ungern, wenn die Bühne für eine Weile leer bleibt. Das Ohr vernimmt neben dem verhallenden Tritt der Menge, die vorübergezogen, zugleich das Geräusch des sich nahenden Neuen, und in der Vorstellung spinnt sich der Faden fort. Allein es sind auch stets sehr sichtbare Zeugen dafür da, daß den einzelnen Gliedern, trotz bedeutender räumlicher Entfernung voneinander, das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit nicht abhanden kommen kann. Die Festordner, welche durch den ganzen Zug verteilt sind und immer wieder Disziplin in die flutenden Massen bringen, haben eine doppelte Aufgabe, und nicht geringer als ihre sachliche Bedeutung ist die kompositionelle: mit Blick und Geste ziehen sie gebieterisch die noch säumenden Elemente vorwärts. Wie fein ist auch die Lösung in der Mitte des Nordfrieses, wo der heikle Übergang von der langen Wagenkette zur Gruppe der Fußgänger zu schaffen war, das vorderste Gespann kommt mit voller Wucht herangefahren, so daß die zwei letzten Bürger bestürzt sich umschauen und zur Seite weichen. Auf diese Weise schiebt sich Teil an Teil, die sämtlichen Glieder greifen ineinander und bilden so, im eigentlichsten Sinn, einen fortlaufenden, einzigen und großen Zug.

Unter symmetrischer Komposition hatte der Archaismus eine genaue Entsprechung der Bildhälften verstanden, wo der Aufbau der einen Seite Zug für Zug, nur in entgegengesetzter Richtung, sich auf der anderen Seite wiederholt. Es lassen sich zahlreiche Beispiele dafür anführen, daß eine ganze Szene ihr Spiegelbild auf die Fläche jenseits der vertikalen Scheidelinie wirft. Wie lelbst die Frühklassik noch dem Zauber dieser strengen Gleichmäßigkeit unterliegen kann, lehrt die Aphroditegeburt des ludovisischen Thrones. Tritt man nun in den Bereich des neuen Stiles, so möchte es bei flüchtigem Hinhören Scheinen, als sei der Sinn für den Reiz des Echos der Kunst abhanden gekommen. Wenigstens überall da, wo die Darstellung den Eindruck lebendigen Geschehens zu vermitteln sucht, wird auf die exakte Wiederholung der Motive verzichtet, es ist begreiflich, wenn das Ohr hier zunächst bloß die Unruhe eines bewegten Stimmendurcheinanders zu vernehmen glaubt. Einer aufmerklamen Prüfung aber stellt sich die Sache anders dar: das symmetrische Prinzip ist noch immer da, es ist nur tiefer gedrungen und hat sich auf dem Grunde des Bildes festgesetzt. Was an der Obersläche sich abspielt, mag immer den Schein loser Willkür für sich in Anspruch nehmen, dahinter steht die Macht willensstarker Gesetze, die alle Fäden der Komposition in ihrer Hand behält. Die Technik der älteren Kunst ist nach dem Urteil der Klassik viel zu äußerlicher Art, weil sie es dem Beschauer gar so leicht macht und ihn nicht zum Nachdenken über die Gründe des inneren Zusammenhaltes zwingt. Die Sauberkeit der formalen Gleichung muß ohne weiteres in die Augen springen, und mit diesem Resultate gibt man sich zusrieden. Für den entwickelten Stil fängt aber das Problem der Bildgestaltung eigentlich erst an, wenn diese selbstwerständlichen Vorarbeiten erledigt sind. Es gilt nun, durch die Lockerung des Schemas und eine teilweise Aushebung der Symmetrie die pedantische und mühsam errungene Ordnung wieder zu verwischen und durch ein frei balancierendes Gleichmaß zu ersetzen, das sich natürlich ausnimmt, weil es spontanes Leben vorzutäuschen weiß. Die Überlegungen, welche den Künstler dabei leiten, sind deswegen nicht weniger scharf und gewissenhaft, und sie vollziehen sich mit einer Folgerichtigkeit, die wiederum den Namen eines Gesetzes verdient.

Diese Regel hat natürlich keine Geltung für die streng symmmetrischen Kombinationen aus pflanzlichen oder figürlichen Elementen, die rein ornamentalen Charakter tragen und Teil eines architektonischen Ganzen sind. kommen nicht etwa seltener vor als zu anderen Zeiten, und hier zeigt es sich, daß der klassische Stil dem Begriff der absoluten Gleichheit, wo es wirklich darauf ankommt, den vollendeten formalen Ausdruck geben kann. Die gewaltigen Firstakrotere des Parthenon lassen, was die komplizierte Führung ihrer Ranken und Spiralrollen betrifft, alle Verluche der älteren Kunst weit hinter sich zurück, und in der Keramik ist es oft genug der Fall, daß ein Schlingwerk elegantester Linien die Rückseite einer Vase von unten bis oben überspinnt: das ganze System läßt sich in zwei Hälsten spalten, die so genau sich decken, daß auch die peinlichste Kritik keine noch so belanglose Unregelmäßigkeit aufspüren wird. Es ist dabei vollkommen gleichgültig, in welchem Umfang mechanische Hilfsmittel herhalten mußten, um solche Wunder der Symmetrie auf die Füße zu stellen, für das Auge hat der Aufbau nichts Schablonenhaftes, weil bis in die letzten und feinsten Verzweigungen des Geäders der Pulsschlag eines ewig kreisenden Lebenssaftes reicht. Der Eindruck der Bewegung bestimmt so sehr das Wesen dieser Ornamentik, daß die Angleichung von rechts und links an keiner Stelle als erzwungen und starr empfunden werden kann. Man meint dem Schauspiel eines geschmeidigen Kontertanzes zu folgen, wo der eine Partner flinken Auges alle Wendungen seines Gegenübers erfaßt und nun, von den Klängen der Musik geleitet, mit sicherer Selbstverständlichkeit dieselben Schleifen im entgegengeletzten Sinne zieht. Was hier vom vegetabilischen Muster gelagt worden ist, trifft auch für die heraldisch gestellten Gruppen von Tieren und Fabelwesen zu: wir erinnern an die prachtvollen Sphingen- und Greifenpaare, welche die hohen Giebelfelder des lykischen Sarkophages aus Sidon füllen. Schließlich existiert auch jetzt noch ein «mythologisches Ornament», wo

der bewegte Vorgang auf eine Formel von mathematischer Präzision gebracht ist. Die Gruppe der beiden Kentauren, die mit einem mächtigen Felsblock den unverwundbaren Kaineus in den Boden stoßen, nimmt sich im engen Rahmen einer Metope sehr günstig aus, dank ihrem streng regelmäßigen Zuschnitt. Daß sie gelegentlich auch in ein Friesband mit fortlaufenden Kampf-Izenen sich verirren durste (Theseion, Phigalia), wird man dagegen als Mißgriff bezeichnen mülsen, denn das geschlossene Zentralschema paßt sich dem rhythmischen Zug nicht an und wirkt da in seiner Isoliertheit wie ein Fremdkörper. Vorzüglich erfüllt es seine dekorative Aufgabe wieder im quadratischen Feld des lykischen Sarkophages und hat hier auch die Erfindung einer ganz analogen Gruppe für die andere Schmalleite angeregt: ein Kentaurenpaar, das sich um ein Rehkalb rauft. In solchen Fällen läßt es die Klassik beim archailchen Kompolitionsgeletz bewenden, wie es uns bereits auf einer bemalten Metope vom Apollotempel in Thermos entgegentritt (die Szene ist nicht mit Bestimmtheit zu deuten, wahrscheinlich Aedon und Chelidon, welche den Knaben Itys umbringen). Indessen hat es für uns keinen Zweck, über diele tektonisch bedingten Lösungen viele Worte zu verlieren, da wo die neue Kunst durch den Raumzwang weniger gehemmt und nicht zur ornamentalen Stilisierung des Vorwurfs genötigt wird, schlägt sie ein anderes Verfahren ein.

Wir halten es auch hier für richtig, die Reihe der Beispiele mit einem solchen von möglichst einfacher Physiognomie zu eröffnen. Wählen wir das schlichte Gegenüber zweier Figuren, wie es die gespannte Aufmerksamkeit auf einen gemeinsamen Blickpunkt zu ergeben pflegt: beim Spiel, wo das Interesse der beiden Partner im gleichen Grade sich auf den Vorgang in ihrer Mitte konzentriert. Das oben besprochene Vasenbild des Exekias (Fig. 24) gibt uns die Antwort des archaischen Stils in knappster und eindringlichster Fassung. Um sich die Pause zwischen den Schlachten angenehm zu würzen, verluchen die beiden Kriegsgefährten Aias und Achill ihr Glück im Würfelspiel, jeder hat sich auf einen Stein gesetzt, und gierig starren sie auf das Postament, das zwischen ihnen steht. Die Zahlen der Augen, die soeben gefallen, sind sauber hineingepinselt, nur diese Versicherung der Beischriften klärt den Beschauer darüber auf, daß der Zufall seine Gnaden hier ungleich verteilt: nach Haltung und Geste sind die Spieler nicht verschieden. Die Szene findet sich östers, bisweilen durch weitere figürliche Elemente vermehrt und in anderem Sinne zu erklären, doch das Prinzip der Entsprechung der Motive in beiden Bildhälften ist überall aufs strengste gewahrt. Die Klassik, wenn sie einen ähnlichen Vorwurf behandeln soll, behält nun zunächst das Schema als solches bei. Auf einer rotfigurigen Vale sehen wir zwei Mädchen beim Morraspiel einander gegenüberlitzen. Und sehr verwandt ist die Darstellung auf einem schönen Relief vom Bosporus (Berlin), wo inmitten zuschauender Freundinnen

zwei sitzende Frauen sich an einem Spiel ergötzen. Leider ist die eine Hälste der Platte weggebrochen, man erkennt noch, daß in der Pose der Hauptpersonen kaum ein erheblicher Unterschied bestehen kann. Beide halten den Kopf nach vorn gesenkt, die Füße nach hinten angezogen. Dagegen wird im Faltenwurf der Gewänder etwas nach Abwechslung gestrebt.

Ziehen wir aber ein mit so überlegter Sorgfalt ausgeführtes und tadellos erhaltenes Bild zu Rate, wie wir es im herkulanensischen Marmorgemälde der «Knöchelspielerinnen» besitzen, so reden die neuen Bestrebungen der klassischen Kunst vernehmlich genug. Es ist die Kopie nach einem attischen Original aus dem Ende des fünften Jahrhunderts, stilistisch den Relieffiguren vom Erechtheionfries nah verwandt, im ganzen durchaus zuverläßig, wenn auch in der Strichführung die ängstliche Hand des Kopisten sich nicht zu verleugnen vermag. Die Darstellung hat einen mythologischen Hintergrund, allein die drei stehenden Gestalten der zweiten Reihe können hier füglich unberücklichtigt bleiben: die beiden spielenden Mädchen vorne bilden zusammen eine geschlossene Gruppe, und es ist ein reines Genremotiv. Aglaie (links) und Hileaira (rechts) haben sich einander gegenüber auf den Boden gekauert und eifrigst in ihr «Fünssteinspiel» vertiest: die Astragale werden in die Höhe geschnellt und beim Niederfallen mit dem Handrücken aufgefangen. Daß der Künstler sich bemüht, schon in den Außerlichkeiten des Kostüms, besonders in Haar- und Halschmuck, nach Möglichkeit zu variieren, bedarf kaum der Übrigens find die Unterschiede hier weniger stark betont als bei der Tracht der beiden Horen am ludovisischen Thron (Fig. 30), und bereits Exekias geht, was den Reichtum des Beiwerkes betrifft, in der Differenzierung viel weiter, für archaische Verhältnisse ist es ein kühner Zug, daß der eine der Helden den hohen Helm auf dem Kopfe behält, während sein Gegner ihn abgenommen und auf seinen Schild an der Wand gesetzt hat. Viel wesentlicher aber ist die Tatsache, daß auch in kompositioneller Hinsicht der Maler der Knöchelspielerinnen durchaus die Grundlinien der älteren Gruppierung wahrt. Beide Figuren sind in derselben Weise zusammengebogen, die Köpfe im gleichen Winkel gesenkt, bis in die Stellung und Zeichnung des Augapfels ist die strenge Symmetrie durchgeführt, und nach dieser Richtung hin mag sie fast etwas Pedantisches an sich haben. Sicher, daß ein Maler der hellenistischen Zeit schon durch Belichtung und Beschattung der Gesichter einen Kontrast angestrebt haben würde, und vor allen Dingen hätte er das Ganze schräg in den Raum gerückt. Hier aber ist die Szene streng planimetrisch zurecht gemacht, die Köpfe sind im reinsten Profil gezeichnet und ebenso der ausgestreckte rechte Arm der Hileaira, dem der Blick der beiden Mädchen folgt. Im Rahmen dieser flächenhaften Komposition jedoch wird. nun durch eine klug berechnete chiastische Verschränkung, die alle Einzelheiten der Körper- und Gewandzeichnung erfaßt, das Bild unendlich bereichert

und aufs wirkungsvollste kompliziert. Aglaie wendet uns den Rücken zu, das gebogene rechte Knie verdeckt das aufgestützte linke Bein bis auf einen kleinen Rest, während umgekehrt bei Hileaira der Oberkörper von vorne gesehen und die Stellung der unteren Extremitäten (für den Beschauer) gerade die entgegengesetzte ist. Die Linien der Gewandfalten haben bei jeder Figur ihren eigenen Rhythmus, und ihr Strom fließt in verschiedener Weise ab. Wir wiederholen: diese Gegensätze sind ohne jeden Wert für die Raumillusion, es handelt sich lediglich um einen Wechsel in der zeichnerischen Struktur zum Zweck einer reizvolleren Variierung der beiden Bildhälften.

Man taste nun auf diese Dinge hin auch größere Zusammenhänge ab, die längeren Wagebalken einer ausgedehnten symmetrischen Anordnung. Die beiden Langseiten des Satrapensarkophages aus Sidon stellen uns anlehnliche Proben lolcher Art vor Augen. Das eine Mal (Fig. 46) handelt es sich um eine wild erregte Szene: eine Löwenjagd. Die Bestie wird von zwei Berittenen gestellt, die im Galopp herangesprengt kommen. Diese ganze Mittelgruppe ist im straffsten Wappenschema gehalten, und beide Reiter legen, indem sie zum Stoß mit der Lanze ausholen, ihren Oberkörper leicht zurück, aber wie bei den Knöchelspielerinnen, wird auch hier durch die gegensätzliche Drehung – der Satrap kehrt die Brust, sein Gefährte den Rücken gegen den Beschauer -, durch den Wechsel in der Hebung der Pferdebeine die Starrheit der Anlage modifiziert. Denn rein als Silhouette betrachtet, steht das Bild im Banne einer sehr weit durchgeführten Symmetrie, sie bestimmt die Umrisse von Roß und Reiter bis in die konforme Bewegung der Pferdebeine und Schweife, bis in die Bogenlinie des gelenkten linken Arms, dessen Hand die Zügel packt. Um so mehr drängen sich einem die folgenden Fragen auf: warum muß dann doch wieder das eine Pferd den Kopf in die Höhe werfen, während das andere ihn so tief senkt, daß eine Leere zwischen Rahmen und Füllung entsteht? Warum streckt der Satrap das Bein der Schauseite weit nach vorn, wenn lein Partner es mit Macht zurückreißt und leinem Gaul die Ferle in die Weichen drückt? Und dient es bloß zur Kennzeichnung des höheren Standes, daß dem Satrapen eine Armeljacke lose im Rücken flattert, die dem Begleiter fehlt? Die Absichten des Künstlers werden klar, sobald man die flankierenden Nebengruppen mit in Rechnung zieht. Hier ist jede Korrelation anscheinend aufgegeben. Der Reiter links sitzt fest im Sattel und zwingt sein Tier mit energischem Ruck zum Stehen, um der Jagdbeute den Fang zu geben. Auf der anderen Seite hat das Pferd den Reiter abgeworfen und schleift ihn am Boden nach. In beiden Fällen geht die Bewegung nach rechts, am einen Ende also von der Mitte weg; dabei ist das Tempo absolutisch ganz verschieden gewählt. Und trotzdem halten sich die Gruppen im Gleichgewicht, denn die rein formalen Mallenwerte lind nahezu dielelben hier wie dort. Man hat den Eindruck, als spiele der Künstler Fangball mit seinen Bildelementen,

doch mit so sicherer Hand und scharfem Auge, daß er sie nicht verlieren kann. Bei aller Freiheit im einzelnen wird das gesamte Getriebe von einem einheitlichen Willen gelenkt und beherrscht.

Es ist nun interessant, daß auf der zweiten Langseite des Sarkophages das Experiment sich wiederholt, nur auf eine ganz andersartige Figurenlerie übertragen. Denn diesmal wird eine vollkommen beruhigte Szene gebracht, eigentlich nur ein Situationsbild, es geschieht fast nichts. Vor dem thronenden Satrapen hält, zur Abfahrt bereit, sein schmuckes Viergespann, das er prüfend zu betrachten scheint. Weiter nach rechts ein Knappe mit dem ledigen Reitpferd. Die prachtvoll geschlossene und schon in ihrer Kontur harmonisch abgerundete Gruppe der vier Wagenpferde nimmt genau die Mitte des Bildfeldes ein. Dann folgt je eine stehende lünglingsfigur: links der Lenker des Gespannes, der schon den einen Fuß auf das Trittbrett setzt und mit den Händen die Zügel faßt, den Kopf aber nach rückwärts dreht, als warte er auf die Weisung seines Herrn. Rechts ein Diener, der die Rosse hält und dabei nach dem Reitknappen sich umschaut. Während somit Kopfwendung und Blickrichtung bei beiden Figuren in geschickter Weise die Verbindung mit den Flügelgruppen herstellen, sichern die vorgestreckten Arme, welche die Pferdeleinen halten, den Zusammenhang mit dem Zentrum im wörtlichsten Sinn, alles greift ineinander. Und wiederum der Chiasmus der Bewegungsmotive, und zwar nicht bloß in der Gegenüberstellung von Vorder- und Rückansicht: es kommt noch der feinere Zug hinzu, daß der offenen Beinstellung (links) die verschränkte (rechts) antworten muß, und umgekehrt der Überschneidung der Brust mit dem Arm (links) der flächig ausgebreitete Oberkörper (rechts). Und dann klingt auch hier die konzentrierte Spannung der Komposition nach beiden Seiten in freiere Rhythmen aus. Die majestätische Gestalt des Fürsten und zwei in ruhiger Haltung hinter ihm stehende langgewandete Trabanten nehmen den einen Flügel ein, der junge Mann, der das Reitpferd zurechtstellt, den anderen, die Orientierung ist beide Male nach rechts. Das alles würde an Hand einer schematisch skizzierten Zeichnung viel schärfer und überzeugender zum Ausdruck zu bringen sein, die Worte sind schwerfällig und versagen nur zu leicht den Dienst. Aber auch unsere schriftliche Analyse dürfte, trotz ihren unleugbaren Mängeln, das Wesentliche der Sache klargemacht haben: auf der Grundlage eines streng bemessenen Gesamtplanes ein lockeres Spiel der Einzelheiten, das den Eindruck völliger Bewegungsfreiheit zu erwecken weiß — im Durcheinander von geregelten und scheinbar regellosen Schönheiten sieht diese Klassik das Geheimnis der Kunst.

Allein nirgends haben die genialen Feldherrneigenschaften einer großzügigen Kompositionstechnik so überwältigende Effekte zustande gebracht wie in der bildnerischen Ausschmückung der monumentalen Tempelarchitektur. In dieser

Hinlicht bedeuten die Parthenongiebel tatlächlich einen Höhepunkt der Entwicklung, und schon die Lösungen des vierten Jahrhunderts bewegen sich auf abwärts gleitender Bahn. Es erscheint auch theoretisch kaum möglich, das Prinzip der freien Responsion, wie es im Zeitalter des Phidias leinen glänzendsten Ausdruck gefunden hat, noch weiter auszubauen, alle Möglichkeiten sind hier erschöpft. Die Figurenmassen sind auf die beiden Hälften des Giebeldreieckes in der Weise verteilt, daß nach Zahl und Wert die Elemente sich entsprechen, dagegen zeigen die Motive im einzelnen die größte Mannigfaltigkeit und einen Reichtum von rauschender Pracht. Das alles aber wird zusammengehalten durch die Stränge einer einheitlichen Idee. Im Ostgiebel zittert die Wirkung der wunderbaren Göttergeburt nach beiden Seiten durch die verlammelte Menge hin und weckt ihre olympische Ruhe zu gespannter Teilnahme auf, dabei will die kluge Raumökonomie beachtet sein, welche mit der abnehmenden Bildhöhe die Erregung allmählich abslauen läßt. Nicht anders im Westgiebel, wo der dramatische Akt des Götterstreites sich in Haltung und Geste sämtlicher Zuschauer spiegelt, mit denselben wohlberechneten Gradunterschieden körperlicher und geistiger Inanspruchnahme, die khwächer wird, je weiter die Figurenfolge vom Zentrum abrückt. Rein formal jedoch ergibt sich die geschlossene Einheit der Szene aus den kontinuierlichen Übergängen von der Profil- zur vollen Vorderansicht der Gestalten. die auf beiden Flügeln an den gleichen Stellen und in demselben Tempo sich vollziehen, allein mit so geschmeidiger, vollkommen freier und natürlicher Bewegung, daß die klare Symmetrie der Gesamtanlage nicht als erzwungen und mühlam konstruiert empfunden werden kann.

Die Parthenonmetopen sind vor den Giebelskulpturen entstanden, und das zeitliche Verhältnis verrät sich hier deutlich genug schon im Stil, mit der flüssigen Grazie jener jüngeren Partien verglichen ist die Formensprache der Metopen noch spröde, stellenweise hart und ungelenk. Aber ihre Komposition ist bereits vom Geist des neuen Stils diktiert, und der Fortschritt über alles Frühere hinaus ist gerade hier vielleicht bedeutender als an irgend einer anderen Stelle des ganzen Baues. Die Aufgabe, 92 guadratische Felder mit Reliefbildern auszustatten, stellte ungeheuere Anforderungen an die Gestaltungskraft des Künstlers, sie ist so gelöst worden, daß die Metopen jeder Tempelseite inhaltlich eine kompakte Einheit bilden, an den Schmalseiten (je 14 Platten) ist es sicher, an den Langseiten (je 32 Platten) sehr wahrscheinlich der Fall, wie ein beachtenswerter Deutungsverluch erst neuerdings gezeigt Nun ist freilich auch beim Zeustempel zu Olympia, ja bereits beim kleinen Schatzhaus der Athener in Delphi der Bilderschmuck der Metopen einem bestimmten Stoffkreis entnommen, allein es handelt sich da um die einzelnen Taten eines Helden, die zeitlich aufeinander folgen sollen, und jede Szene ist wieder ein Bild für sich. Das ganz Neue, was der Parthenon hier

bringt, besteht darin, daß sämtliche Glieder einer Serie sich zu einem harmonischen Gesamtbild fügen. Es sind ausgedehnte Kompositionen größten Stils, im Osten die Gigantomachie, im Westen eine Amazonenschlacht, im Norden die Geschichte von Ilions Untergang, im Süden der Kampf zwischen Kentauren und Lapithen bei der Hochzeit des Peirithoos - dasselbe Thema wie im olympischen Westgiebel. In allen Fällen sind Anordnung und Gruppierung der Szenen nach einem festen Grundplan entworfen, am eindrücklichsten bei den Metopen der südlichen Langseite. Die Masse ist, nach Art eines «Triptychon», in drei Abteilungen gegliedert: in der Mitte eine längere Figurenreihe mit vorwiegend vertikalen Akzenten, auf beiden Seiten von Flügelgruppen eingerahmt, deren Richtungslinien sich schräg nach auswärts An Hand einer graphischen Tabelle läßt es sich nun sehr klar verfolgen, wie der Künstler durch leichte Gewichtsverschiebungen, die geringfügig und an sich belanglos sind, das mathematische Gleichmaß aufzuheben und die starre Ruhe einer leblosen Symmetrie in den bewegten Wellenschlag lebendigen Geschehens umzusetzen weiß. Die Anzahl der Platten links und rechts, die sich die Wage halten sollen, ist ungefähr die gleiche, nirgends wirklich gleich: dieselbe Beobachtung wird man beim Ostfries des Parthenon machen können, wo dank einer ganz diskreten Asymmetrie in der Verteilung der sitzenden und stehenden Figuren beiderseits der Mitte der Eindruck langweiliger Korrektheit geschickt vermieden wird.

Es sind nun Gesichtspunkte ganz verwandter Art, welche auch die Farbengebung der klassischen Kunst bestimmen. Hier sind wir freilich, was unlere Quellen anbelangt, schlimm genug daran. Originale Gemälde von irgend welchem Belange gibt es nicht aus dieser Zeit, die farbigen Bilder der weißgrundigen Lekythen haben ihre Sonderbedingungen und bieten für das Verlorene keinen Ersatz. Die Polychromie der Skulpturen ist bis auf ganz geringe Reste verschwunden, und einzig die leeren Bohrlöcher im Stein verraten uns die Stellen, wo einst die golden schimmernden Metallzutaten geselsen Trotzdem sollte es der Phantasie noch möglich sein, an Hand dieser bescheidenen, aber sicheren Kennzeichen ein ungefähres Bild der ursprünglichen Farbigkeit zu gewinnen. Um nur ein Beispiel zu nennen: die Reliefs der Nikebalustrade mit ihrer heiter gaukelnden Figurenwelt müssen den jetzt so beliebten Vasen mit Goldschmuck in ihrer Buntwirkung überaus ähnlich gesehen haben. Da blinken zahllose Details, wie Spangen, Ohrgehänge, Haarbinden und Gürtelenden, mit blendenden Lichtern auf, der Beschauer nimmt diese Verzierung als äußerliches Beiwerk, als etwas rein Akzessorisches hin. Betrachtet man die Bilder aber mit halbgeschlossenem Auge, so daß die figürlichen Umrisse zurücktreten und die funkelnde Helligkeit der Zieraten die Oberhand gewinnt, so gleicht das Ganze dem lebendigen Sternengewimmel am nächtlichen Firmament. Nach Größe und Leuchtkraft sind die goldenen

Tupfen verschieden, und ihre Anordnung ist keine starr regelmäßige, sondern eine locker zerstreute, anscheinend ganz willkürlich gruppiert — und doch erstrahlt das alles nach den Gesetzen einer unendlich wohltuenden Harmonie, jeder einzelne und kleinste Fleck hat seine Stimme im allgemeinen Konzert, die man nicht missen möchte. Und das, scheint mir, ist nun das Prinzip der klassischen Farbenverteilung überhaupt.

Eine gewille Bestätigung dieser Annahme dürften uns immerhin die großangelegten rotfigurigen Vasengemälde bringen, welche dank einer reichen Verwendung farbiger Zutaten (Deckweiß, füllige Gewandornamentik in schwarzem Firnis) eine kräftige Buntheit entfalten. Natürlich spielen hier dekorative Rücklichten eine sehr viel größere Rolle als in der gleichzeitigen monumentalen Malerei. Schon im stereotypen Wechsel von Dunkel und Hell bei den Rossen von Viergespannen (z. B. Gigantomachievase aus Melos, Louvre) lebt noch etwas von der ornamentalen Gesinnung des Archaismus fort, man wird finden, das einfache Alternieren sei in solchen Fällen selbstverständlich, indessen beweist uns das Beispiel der frühhellenistischen Alexanderschlacht, wie sich die Akzente auch ganz anders setzen lassen. Während nun aber die gesamte ältere Malerei ihre Farben mit gebundener Marschroute über die Fläche ziehen läßt, derart, daß in strenggemessenen Abständen eine Farbe der anderen den Platz zu räumen hat - wir erinnern bloß an die Caeretaner Hydrien, wo bei aller Lebhastigkeit des Geschehens der Tonwechlel im steifsten Taktschritt vor sich geht –, herrscht jetzt eine freiere Rhythmik und eine flüssige Beweglichkeit. Mit graziösem Geschick tummeln sich die Farben im Bildraum umher, sammeln und lösen sich, bald tanzt und sprüht es in lustigen Flammen, bald wieder tritt die Buntheit diskret zurück, um der klaren zeichnerischen Form das Wort zu lassen. Es ist ein wohldurchdachtes, aufs feinste gegliedertes System, das dieser Färbung zugrunde liegt, und schon die Gemälde der polychromen apulischen Prachtvasen der Alexander- und Diadochenzeit, welche das schimmernde Weiß so oft zu großen mildigen Lachen (Tempelbauten, Altäre und dergleichen) sich stauen lassen, erscheinen schwerfällig und plump dagegen.

Als die erste Bedingung für ein tieferes Verstehen der treibenden Kräfte im Organismus der klassischen Kunst wird man immer wieder den Vergleich mit anderen Stilperioden zu betrachten haben. Neben dem äußerlich streng geregelten Verhalten des gesamten Archaismus ist es stets die verhältnismäßige Freiheit, die jetzt zunächst ins Auge springt, sobald man aber die folgende Entwicklung heranzieht, wird es offenbar, daß diese Freiheit eben eine verhältnismäßige und bedingte ist und nur im Bannkreis sehr bestimmter Normen sich bewegen darf. Auch der Hellenismus legt es auf geschlossen, einheitliche Bildwirkung an, und es hieße seine Absichten völlig verkennen, wollte man irgendwie Zweifel daran hegen. Mit allen Mitteln

der Lichtführung sowie der Farben- und Formenverdichtung wird versucht, die Mallen zusammenzuballen, allein in weitaus den meisten Fällen vollzieht hich dieler Vorgang so, daß das Gleichgewicht dadurch verschoben wird. Die Klassik dagegen bietet ihre ganze Geistesgegenwart auf, um die ungleiche Belastung und ein Überkippen zu verhindern. Es ist dies der eigentliche Grund, weshalb ein Gemälde, wie der «Tod des Pentheus» im Hause der Vettier zu Pompeji - einer der ganz seltenen Fälle, wo die Abhängigkeit römischer Wandfresken von einem einzelnen klassischen Vorbild sich beweisen läßt - inmitten seiner so ganz anders beschaffenen Umgebung wie ein verirtter Fremdling wirkt. Die gleichmäßig lichte Gesamterscheinung ist grundsätzlich verschieden von allen Proben jüngeren Ursprungs mit ihren betonten Kontrastwirkungen. Bewegungsachsen und Raumschichten laufen parallel zum Bühnenrand, und die Bildtiefe, an lich schon sehr gering, bleibt überall dieselbe, das heißt: beide Enden des den Horizont abschließenden Hügelzuges und die Figuren, welche halbleibs dahinter auftauchen, sind vom Beschauer gleichweit entfernt. In der räumlichen Anordnung des Ganzen wird jede energische Schräge gestissentlich vermieden, und auch das Licht ist so geführt, daß es alle Elemente der Szenerie wie der Staffage mit gleicher Stärke trifft. Trotz der kräftigen Modellierung im einzelnen macht das Bild, am hellenistischen Barock gemessen, den Eindruck harmonischer Ruhe und Abgeklärtheit: obwohl sein Thema die Darstellung entfesselter Raserei ist und es somit, in stofflicher Hinsicht, den temperamentvollsten Außerungen der folgenden Zeiten an Wucht und Wildheit nichts nachgibt.

Nun ist dieses Pentheusgemälde aber auch das Musterbeispiel für eine zentrale Kompolition in strengster Reinheit. Man halbiere das quadrate Bildfeld in senkrechter und wagerechter Richtung, verbinde die vier Ecken durch sich kreuzende Diagonalen: die Figur des jungen Thebanerkönigs, den in entlegener Bergwildnis sein grausiges Schicksal erreicht, nimmt genau die Mitte der Szene ein, und sein leidendes Antlitz zieht die Blicke und Hände des ringsum gruppierten Personals wie ein Magnet an sich heran. Von links und rechts springt eine Mänade in höchster Wut auf das gestürzte Opfer zu, die Arme dieser Dreifigurengruppe verschlingen sich zum festen Wagebalken, und auf die Schalen der Wage senkt sich jederseits eine der Frauenbüsten herab, die in symmetrischer Entsprechung die oberen Bildecken füllen. Eine dritte, ebenfalls nur zur Hälfte sichtbare Gestalt, mit beiden Händen einen Felsklotz hebend, legt ihr Gewicht schwer auf die ringende Mittelfigur und preßt sie, im buchstäblichen und im bildlichen Sinne, nieder. Ein ganz ähnliches Zentralschema, nur vom Quadrat auf den niedrigen Friesstreifen mit betonter Breitenentwicklung übertragen, bietet die berühmte Talosvase aus Ruvo. Hier ist der zusammenbrechende Riese nicht bloß durch die überragende Größe seiner Gestalt, durch weiße Farbe und eine in der Vasenmalerei sonst ganz ungebräuchliche Körperschattierung, ferner durch den Baum mit blühendem Gezweig in seinem Rücken auss bestimmteste hervorgehoben, viel wichtiger ist die harmonische Umrahmung der Hauptsgur durch die beiden berittenen Verfolger, welche den Sterbenden in ihren Armen halten, und die streng korrespondierende Stellung der nach auswärts gedrehten Pferde. Wiederum sammelt sich das gespannte Interesse aller übrigen Figuren auf diesen Vorgang in der Mitte, nur daß die Teilnahme in ganz verschiedenem Stärkegrad sich äußert, in olympischer Ruhe folgt das göttliche Paar der Meeresbeherrscher dem seltsamen Schauspiel, kalt, aber unheimlich lauernd die Zauberin Medea, mit lebhassestem Entsetzen die erschreckte Ortsnymphe, mit den Gesten freudiger Genugtuung die Besatzung des Argonautenschiffes.

Diese Beispiele (sie ließen sich leicht vermehren) zeigen, daß der Künstler die geforderte Konzentration nach der Mitte auf ganz verschiedene Weise zu bewerkstelligen vermag. Die Bewegung kann eine rein zentripetale sein, wie beim Pentheusgemälde, wo alles mit gieriger Hestigkeit dem einen Ziel zueilt. Sie kann sich mit einer anders orientierten Bewegung kreuzen, denn auf der Talosvase strebt sowohl die fliehende Frau als auch ihr formales Gegenstück, der die Schiffsleiter emporkletternde Jüngling, von der Mitte fort - doch ihre Augen hängen wie gebannt an jenem Gegenstande allgemeiner Aufmerksamkeit. Und dann wird man gerade bei einigen der glanzvollsten Kompositionen dieser Epoche eine Vorliebe für ausgesprochen zentrifugale Anordnung feststellen können. Wir denken an die beiden Giebel des Parthenon. Im Westen prallen mit voller Wucht die zwei Hauptfiguren im Zentrum, die streitenden Gottheiten Athena und Poseidon, auseinander, die Pferde ihrer Gespanne scheuen und bäumen sich, und die erregte Zuschauermenge drückt sich ängstlich in die Ecken. Der Oftgiebel schildert das Wunder von Athenas Geburt, auch hier weicht die Hauptperson von der Mitte weg, die Achsen der zunächst stehenden, erstaunt zurückfahrenden Götter divergieren fächerförmig, und so spült die gemeinsame Erregung ihre Wellen, die mit der wachsenden räumlichen Entfernung leiser werden, bis in den entlegensten Winkel hinein. aber, das ist Gesetz, schlägt das Herz, von dem das warme Leben in alle Adern des Bildes flutet, an zentraler Stelle, selbst Szenen, die zu anderen Zeiten in seitlicher Richtung sich entwickeln müssen, wie es die Situation eigentlich verlangt und weil es die natürliche Bewegung ist, werden nun so gedreht, daß die Sammlung um einen geistigen Mittelpunkt als die einzig richtige Antwort erscheint und der herrische Begriff der Zentralisation jeden Verluch einer anderen Lölung von vornherein zum Schweigen bringt. So wie im Parthenonfries die Menge von zwei Seiten her unaufhaltsam nach der Mitte der Eingangsfront zusammenströmt, hält auch bei Bildern viel bescheideneren Umfangs ein zentraler Kern den Schlüssel zum Verständnis des Ganzen in Händen. Sogar bei der einfachen Aufreihung ruhig stehender

oder litzender Figuren (Schmückung der Pandora an der Basis der phidialischen Athena Parthenos, Götterversammlung im Ostfries des Niketempels) ist es noch immer die Mitte, die sichtbar dominiert: der Brennspiegel, in dem sich alle Strahlen fangen.

Der seelische Kontakt zwischen den Hauptträgern der Handlung, der für jede künstlerische Schöpfung dieser Zeit selbstverständliche Voraussetzung ist, bringt es mit sich, daß als Bindungsmittel in erster Linie psychische Ausdruckswerte in Frage kommen müssen: durch Blick und Geste geben die Personen ihren Anteil am Geschehen kund. Indessen sind diese Äußerungen eines bewegten Innenlebens doch viel zu zarter Natur, als daß auf ihnen allein die schwere Verantwortung für den Zusammenhalt des Ganzen ruhen dürste. Es treten weiterhin als die eigentlichen Stützen des Bildgerüstes formale Elemente in die Erscheinung, die an sich ausdruckslos sind und dem Aufbau mit ihren rein abstrakten Hilfsmitteln zu dienen haben. Man mag über Wert und Nutzen von Bildanalysen, welche die Betrachtung in die kühle Sphäre des geometrisch Konstruktiven leiten, denken wie man will: die griechische Klassik arbeitet in der Tat mit solchen Begriffen, und wer ihre Stimme überhört, dem bleiben die letzten und feinsten Ideengänge ihres Schaffens ewig ein Geheimnis.

Natürlich müßte es ein aussichtsloses Beginnen sein, die Fülle verschiedenster Möglichkeiten, die einem entwickelten Können hier zur Verfügung stehen, auf feste Formeln bringen zu wollen. Aber so viel läßt sich immerhin erkennen, daß es für die zu erstrebende Einheitlichkeit einer zentralen Komposition zwei, anscheinend ganz konträre, Bildschemata gibt, die gleichsam das Skelett der Szene sind, im einzelnen lassen sie die mannigfachsten Abanderungen zu, der Grundgedanke bleibt überall derselbe. Das eine ist die Hebung der Mitte in der Weise, daß hier die Bildmasse in die Höhe geht und dann nach beiden Seiten gleichmäßig sich abbaut, oft in bewegtem Fall, wie das lebendig sprudelnde Waller eines römischen Brunnens. Die ideale Bühne für ein derartiges Schauspiel ist der dreieckige Rahmen der Giebelkomposition. Es will nun beachtet sein, daß die reife Kunst des fünsten und vierten lahrhunderts jene primitive Lölung, welcher noch die Frühklassik - in Anlehnung an ältere Versuche (Ägina) - den Vorzug gibt, offenbar grundsätzlich verschmäht: die starre Vertikale einer aufrecht stehenden Mittelfigur. Sie kommt jetzt nicht mehr vor, weil sie in ihrer Isoliertheit als Schranke wirkt, welche die Bildhälften voneinander scheidet, statt sie zu verbinden. Außerdem bedarf lie, um nicht gar so schmächtig zu erscheinen, einer seitlichen Begleitung, die aber ihrerseits die Verlegenheit der Situation nur erhöht. So wird die feierliche Gestalt des Zeus im olympischen Ostgiebel links und rechts von je zwei weiteren Figuren in ähnlich steiler Haltung (Oinomaos – Sterope, Pelops – Hippodameia) flankiert, und es ist nur die überragende Größe, die sie vor

ihrer Umgebung voraus hat, in Wirklichkeit stellt sie ein Glied in einer ganzen Reihe gleichwertiger Teile dar, und die Betonung der Mitte ist von sehr äußerlicher Art. Nun wäre zu sagen, daß die reife Klassik den Körper in unbewegter Ruhe überhaupt nicht liebt, und wo sie ihn ausnahmsweise dennoch braucht, zum Zwecke der psychologischen Charakterisierung, wie bei der Medea des Peliadenreliefs, hält sie ihn gestissentlich von der Mitte fern. Nur leblose Gegenstände - ein Baum, die Grabstele auf den Bildern der Lekythen, das Götteridol der Meidias-Hydria und des Mänaden-Stamnos in Neapel - kommen als senkrechte Mittelachse in Betracht. Eine menschliche Figur an dieser Stelle hat sich zu bewegen, wir erinnern an die oben besprochenen Fälle des Pentheusgemäldes und der Talosvase. Es gibt nur ein einziges Beispiel für die erzwungen starre Pose einer Hauptsigur, gemeint ist die an die Felswand geschmiedete Andromeda, so wie die Vasenmaler die Geschichte zu erzählen pflegen. Die zentrale Anordnung ist hier die gegebene, nicht anders als beim Gekreuzigten der christlichen Passionsbilder, dem die Hochrenaissance und selbst der Barock das Recht auf die Mitte nicht bestreiten. Allein dasselbe harmonische Verhältnis, das beim Kruzifixus vertikale und horizontale Richtung in Ausgleich bringt, beherrscht auch das Motiv dieser antiken Leidensgestalt, die beide Arme wagerecht ausbreitet, und die harte Wirkung der gestreckten Senkrechten wird fürs Auge aufgehoben. Im Giebel aber wird jetzt meistens eine Zweifigurengruppe in den Brennpunkt des Ganzen gerückt. Das kleine Giebelrelief eines attischen Grabmales (in Zürich) zeigt die beiden Personen durch die Geste des Handauflegens miteinander In der Athenageburt des östlichen Parthenongiebels ist es die grandiose Gruppe des thronenden Zeus und seiner Tochter, die, zu stolzer Größe erwachsen und im schimmernden Waffenschmuck, machtvoll ausschreitend sich vom Erzeuger löst, im Westgiebel der stürmische Kampf zwischen zwei göttlichen Rivalen. In beiden Fällen recken sich die Leiber gewaltig, doch in schiefer Richtung und mit energischer Bewegung empor. Das zentrale Figurenbündel biegt sich auseinander: der Blüte gleich, die im Entfalten Blätter und Kelch nach außen rollt, so folgt auch hier die gesamte seitlich anschließende Figurenmasse mit ihrem Umriß einem schräg abwärts gleitenden Zug.

Das Prinzip der dreieckigen Kompolition finden wir nun auch da angewendet, wo es durch die Linien der äußeren Umrahmung keineswegs gefordert wird: im viereckigen Feld der Bildtafel sowohl wie der architektonisch gebundenen Platte, die Konturen der Darstellung steigen pyramidenförmig an. Mit einer geradezu kindlichen Unverfrorenheit macht sich ein Weihrelief aus Cumä (im Berliner Museum) diese Weisheit zunutze. Von der einen Seite wächst die dichtgedrängte Schar der Beter in regelmäßiger Staffelung wie Orgelpfeisen in die Höhe, während von der anderen Seite das emporspringende Pferd, welches den heroisierten Toten trägt, im gleichen

Winkel sich hebt, die Spitze des Ganzen nimmt ein Gehäuse ein, aus dem die ahthonische Schlange sich windet. Die oberen Ecken werden rechts durch die Waffen des Verstorbenen, links durch den Oberkörper einer matronalen Frauengestalt in wenig organischer Weise gefüllt. Als künstlerische Leistung ist das kleine Denkmal gewiß höchst unerfreulich, wir rufen sein Beispiel nur deshalb an, weil hier das Gesetz des dreieckigen Aufbaus dem Beschauer in nacktester Deutlichkeit vor Augen tritt. Will man wirklich geniale Lösungen des Problems sehen, so wären die Metopen des Parthenon und des Theseion aufzuluchen, oder das schöne Reiterrelief in der Villa Albani. Meist handelt es sich um Bilder eines Zweikampfes, wobei nun nicht etwa verlangt wird, daß gerade der Kopf des Siegers in den Scheitel der Pyramide stoße, ein flatternder Gewandzipfel, ein als Waffe geschwungener Stein oder Krug, der Hinterteil des eingefangenen Ebers kann den Figurenhügel krönen. Das Dreieck selber wird selten ein genau gleichschenkliges sein, und von den beiden Seiten ist die eine oft ruhig und glatt gespannt oder zum leisen Bogen gekrümmt, während die andere sich ungebärdig hin und her bewegt. Immer aber streben die begrenzenden Umrisse aufwärts, die Linien konvergieren, und damit nicht genug: im Inneren müssen sich die Teile so verslechten, daß die Gruppe als einheitliche Masse wirkt und nicht mehr in Einzelheiten aufzulösen ist. Schließlich gehorchen auch die bekannten Dreifiguren-Kompolitionen des ausgehenden fünften Jahrhunderts demselben Gesetz, das Orpheusrelief (Fig. 44) und das sehr ähnliche Iphigenienopfer des sogenannten Kleomenesaltars in Florenz, dessen Hauptgruppe zweifellos auf ein klassisches Original zurückgeht. Hier wie dort drei Gestalten nebeneinander stehend, in leichter Schrittstellung, die Schlinge einer zentral gerichteten Bewegung bindet sie zusammen, von der Spitze des zurückgesetzten Fuses bis in die gesenkte Stirn drängt alles sachte, aber merklich nach der Mitte, und über das Ganze wölbt sich eine Kontur von selten harmonischer Geschlossenheit.

Das andere Schema, delsen sich die Klassik mit Vorliebe bedient, ist die Senkung der Mitte: zwischen zwei Erhebungen von ungefähr derselben Höhe, die gleichsam die Eckpfosten des Gerüstes darstellen, bettet sich die Bildmasse mit einer mehr oder weniger kräftig abwärts geschwungenen Kurve ein. Die lebhaste Freude an berechnender Konstruktion, welche den Meister des Satrapensarkophages vor allen anderen Kunstgenossen seiner Epoche auszeichnet, hat ihn auf Lösungen von merkwürdig formelhaster Natur gebracht. Am auffälligsten zeigt es sich in der Gelageszene der einen Schmasseite, wo die Köpfe des auf seiner Kline ruhenden Satrapen und des am Fußende stehenden Mundschenken durch eine kreisförmig gebogene Umrissinie des liegenden Körpers miteinander verbunden werden. Aber auch die Mittelgruppen der beiden Langseiten sind Musterbeispiele dieses Bauschemas, in der Löwenjagd (Fig. 46) und mehr noch beim Viergespann des Gegenstückes sind die

bis an den oberen Bildrand stoßenden Häupter der menschlichen Figuren sozulagen die Nagelköpfe, mit welchen der Vorhang am Rahmen befeltigt wird. Die Grabmalkunst Athens ist reich an Proben solcher Art. Wir verweisen nur auf das Hegesorelief (Fig. 39), die Hand der Frau, die das funkelnde Geschmeide faßte, schwebt genau im Zentrum der Platte, über der Mulde, welche durch die einheitliche Kontur von Armen und Oberkörper gebildet wird, und beide Gesichter neigen sich ihr zu. Handelt es sich hier und bei vielen ähnlich komponierten Grabmälern um einfache Situationsbilder, wo keine Erregung die ruhigen Kreise stört, so kann doch auch das leidenschaftlichste Geschehen nach denselben Normen sich vollziehen. Die Szene der stieropfernden Mädchen an der Nikebalustrade ist ein Beleg dafür: zwischen die lebhaft divergierende Bewegung der beiden Gestalten ist ein Keil getrieben, den unten die Masse des Tierkörpers durchschneidet. In den Kampfizenen der Tempelfriese (Theseion, Phigalia) wird man solchen Gruppen auf Schritt und Tritt begegnen, und besonders im langgestreckten Rücken der Kentaurenleiber hat hier die Kunst ein Bindeglied von idealer Elastizität und Biegsamkeit zur Hand.

Am besten eignet sich das Schema für das Dreifigurenbild. Das Peliadenrelief, das uns die Vorbereitungen zur Schlachtung des greisen Königs schildert, gibt den Vorgang so, daß sich die strenge Profilgestalt der Medea ganz dicht am linken Rand der Bühne hingestellt hat und ihr Gegenüber auf der rechten Seite, das ebenfalls aufrecht stehende Mädchen, das noch zaudernd und düsterer Ahnung hingegeben, das verhängnisvolle Opfermesser hält, stieren Auges betrachtet, während in der Mitte die andere Peliastochter tiefgebückt und diensteifrig die bauchige Halbkugel des Dreifußkessels an die richtige Stelle rückt - und diese hat wieder das Zentrum des Bildes zu sein! Sehr oft wird eine litzende Mittelfigur von zwei ihr zugewandt stehenden umgeben: so auf einem weiteren Exemplar dieser mythologischen Reliefserie der im Hades gefangen gehaltene Peirithoos zwischen Herakles und Theseus. Oder die litzende Mule auf der «Terzett»-Amphora in London, deren Saitenspiel der Sänger Musaios und eine ihrer Schwestern stehend lauschen. Und nicht zuletzt wären hier die schönen Friedhofsszenen der weißgrundigen Lekythen zu nennen, wo der Verstorbene auf den Stufen seines Grabmals kauert und von zwei Angehörigen sich betreuen und betrauern läßt. Wenn über diesen schlichten Bildern der zarte Schleier einer harmonisch verhaltenen Stimmung liegt – dort die berückende Wirkung der Musik, hier die leise Wehmut der Abschiedsstunde –, so ist das in erster Linie dem Zauber der ganz natürlich erscheinenden und doch so überaus durchdachten Konfiguration zu danken, denn kaum dürfte eine andere Löfung mit ähnlich zwingender Gewalt die enge leelilche Gemeinlchaft der drei Perlonen dem Belchauer zum Bewußtsein bringen, wie diese hier, wo bei gesammelter Haltung ein lanstes Neigen des Hauptes genügt, um Blick und Seele auf das Ziel der Sehnlucht zu richten. Soll mit dem Nebeneinander von drei stehenden Gestalten der Beschluß gemacht werden, so seien die Schmalseiten des sidonischen Klagestrauensarkophages erwähnt, der Monotonie der Reihe wird dadurch entgegengewirkt, daß die mittlere Figur sich an die rückwärtige Balustrade sehnt und so ihre Höhe etwas verringert, die beiden Nachbarinnen wenden sich ihr zu, und diese Bewegung bringt, trotz den isolierenden Zwischengliedern der Säulen, ein abgerundetes Gruppenganzes zustande.

Man darf erwarten, das Kompolitionsgesetz der vertieften Mitte nun auch in größeren Bildzusammenhängen anzutreffen. Die tektonisch gebundenen Flächen der Giebelfelder und Tempelfriele freilich kommen schon aus äußeren Gründen nicht in Frage, dagegen hätte die große Malerei hier freie Hand, doch lassen uns die erreichbaren Zeugnisse leider im Stich. Es bleibt der künstigen Forschung vorbehalten, aus dem Bestande der römischen Freskomalerei den Kern älteren griechischen Bildstoffes herauszuschälen, soweit das überhaupt noch möglich ist. Allein dasjenige pompejanische Wandgemälde, das sonderbarerweise noch immer für die Kopie nach einem Original des frühen vierten Jahrhunderts gilt, hat unseres Erachtens hier völlig auszuscheiden: die «Opferung der Iphigenie» aus dem sogenannten Haus des tragischen Dichters. Dies sehr bekannte, häufig reproduzierte und weit über Gebühr gepriesene Bild (wir befinden uns in Übereinstimmung mit dem gelunden Urteil von Julius Lange, der es zu den «allerschlechtesten» zählt) ist gewiß keine echte Schöpfung des klassischen Stils. Sein kunstgeschichtliches Interesse ist groß und bleibt unbestritten, nur haben wir in ihm das Kind einer ganz anderen Epoche zu erblicken, wie später noch gezeigt werden soll. Freilich ist die gesamte Anordnung streng nach dem oben beschriebenen klassischen Rezept hergestellt, aber gerade dieses Beispiel dürste uns lehren, daß mit Fleiß allein und auch mit sklavischem Gehorsam gegen oft erprobte Regeln noch keineswegs ein Bild geschaffen wird, das optisch ohne weiteres befriedigt und wirklich in den Fugen litzt. Die Harmonie läßt sich nicht «machen». Liest man die sorgfältig ausgeführten Analysen des Gemäldes, mit welchen unlere Literatur sich zu wiederholten Malen abgequält hat, so ergibt sich die Vorstellung von einer wunderbar geschlossenen Komposition, um so gründlicher enttäuscht dann der Anblick selbst. Nicht mit dem Kopf will das harmonische Gebilde erfaßt sein, sondern mit dem Auge. schülerhaft ängstliche Pedanterie hat hier das symmetrische Grundprinzip auf die Spitze getrieben. Wie befangen und lächerlich wirken die kleinen Halbfiguren der Artemis und der Nymphe mit der Hirschkuh, die oben in den Wolken schwimmen! Hart und starr schießen die vertrockneten Salzsäulen der beiden pfeilerartigen Eckgestalten (Agamemnon und Kalchas) in die Höhe, und es ist ein denkbar unglücklicher Vergleich, wenn man die prachtvolle Lölung des v. Salis, Die Kunft der Griechen.

Peliadenreliefs als Parallele ins Gedächtnis ruft: dort eine mit elektrischer Hochspannung unheimlich geladene dramatische Situation, die widerstrebende Elemente im engen Käfig einander gegenüberstellt — hier die ganz äußerliche Aufreihung spröder Einzelheiten. Die etwas niedrigere Mittelgruppe ist ohne jede organische Verbindung mit dem seitlichen Abschluß der Szene, durch Cäsuren von empfindlichster Schärfe losgespaltet und abgeschnitten, und ihr zerzfetzter Umriß zappelt hilflos im leeren Raum.

Diese letztere Gruppe der beiden Männer, welche das schreiende Opfer gewaltsam zum Altar schleppen, ist ein Bild für sich, und hier kommt nun der Pferdefuß des Eklektizismus unverhüllt zum Vorschein. Im Widerspruch zu den übrigen Motiven des Gemäldes nämlich enthält es lauter Dinge, die in der Zeit vor Alexander d. Gr. nicht möglich wären. Zunächst die stark dreidimensionale Bewegung der Träger, von welchen der Bärtige links wohl nicht zufällig an den Menelaos mit der Leiche des Patroklos des berühmten plastischen Denkmals erinnert. Ferner ist das lamentierende Pathos der Iphigenie ein typisch hellenistischer Zug, man vergleiche das vom Seekentauren entführte Mädchen im Vatikan. Die mißglückte Zusammenfügung der Figuren zum Gruppenganzen hat man mit Recht getadelt. Vor allem aber bringt die jäh auffahrende Diagonale desselben sowie seine «offene» Form eine schrille und fremde Note in das sonst streng symmetrisch komponierte Bild, die allen klassischen Begriffen von Einheitlichkeit des Aufbaues Hohn spricht. so gewiß hier die leidenschaftliche Heftigkeit zum Zweck einer seelischen Charakterisierung absichtlich gewählt ist - sie soll mit der starren Ruhe des trauernden Vaters und des Priesters kontrastieren -, so würde doch ein Gegenlatz von so brutaler Mache dem Griechen des klassischen Zeitalters schon optisch einfach unerträglich sein. Das Gegenbeispiel hätten wir in jenem Schema der beiden Männer zu sehen, die einen Toten oder Verwundeten tragen, es kommt nicht nur als Einzelmotiv vor (Lekythen: Tod und Schlaf), sondern auch als Teilglied in ausgedehnten Jagd- und Schlachtenbildern, z. B. im Fries von Gjölbaschi. Es ist an sich ein Muster der geschilderten Kompolitionsart (eingelenkte Mitte) und ein glänzender Beweis dafür, wie diese Kunst des hohen Stils um jeden Preis ein vollkommenes Ebenmaß erstrebt, das die Gesamtkontur der Gruppe, aber auch Haltung, Bewegung und Ausdruck der Figuren bis ins Einzelnste bestimmen muß.

Wenn Aristoteles in der Nikomachischen Ethik (II 5, 1106) seine «Lehre von der richtigen Mitte» entwickelt und die Grundsätze sittlichen Wohlverhaltens durch Beispiele aus dem Gebiet der bildenden Künste zu illustrieren sucht, so ist es nicht die Kunst seiner Tage, an welche er dabei denkt. Jedenfalls ist es Tatsache, daß in den aristotelischen Schriften ausschließlich mit Meistern der vergangenen, klassischen Epoche (Polygnot und Phidias, Polyklet und Zeuxis) exemplisiziert wird, und gewiß ist es mehr als Zufall. Der Begriff

der maßvollen Schönheit, der jedes Zuviel oder Zuwenig Abbruch tun müßte, hatte sich überlebt: im Vergleich zur Gesamtdauer der griechischen Kunstentwicklung ist es eine kurze Zeit gewesen, in der er wirklich treibende Kraft besaß. Hier aber kommt ihm auch eine sehr viel höhere Bedeutung zu, als die eines lediglich künstlerischen Programms, die Allmacht einer tief gefestigten Weltanschauung steht hinter ihm, welche das gesamte Geistesleben beeinflußt und den idealen Zustand in einer wohl ausgeglichenen, harmonisch gegliederten Verhältnismäßigkeit aller Elemente sucht. Man wird auch offen zugestehen müssen, daß den Organen unserer Zeit diese Reize des Gemessen-Schönen nur in sehr bedingtem Grade zugänglich sind, da wir vorwiegend mit dem Verstande aufzunehmen uns bemühen, was doch zu allen Sinnen sprechen müßte. Aus diesem Grunde wirkt die Erkenntnis, daß die Tragödie des fünften Jahrhunderts auf einer weitgehenden Symmetrie der Teile aufgebaut ist, welche nicht nur die komplizierten Gebilde der Chorlieder, sondern auch längere Dialogpartien oft bis auf die Zahl der Verse einander entsprechen läßt, auf den modernen Leser leicht ernüchternd. Der Grieche dagegen wird nicht verstimmt, auch wo er Absicht fühlt, verkörpert sich doch für ihn im klaren Ausdruck von Ordnung, Maß und Regel als vornehmste menschliche Tugend überhaupt: das ethische Gleichgewicht.

III. Auflockerung.

Die Denkmäler, welche im nachstehenden besprochen werden sollen, gehören in ihrer überwiegenden Mehrheit der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts an. Allein es handelt sich für uns keineswegs darum, eine bestimmte, zeitlich begrenzte Periode zu schildern, und vor allen Dingen liegt es nicht etwa in unlerer Ablicht, das Endstadium der klassischen Kunst, dem ja Namen wie Praxiteles und Skopas strahlenden Glanz verleihen, als eine Zeit des Verfalles und der Dekadenz hinzustellen. Es sollen hier lediglich diejenigen Wesenszüge zusammengefaßt und kritisch beleuchtet werden, welche als Symptome einer zunehmenden Verweichlichung und Auflösung des klassischen Stiles anzusprechen sind. Man wird unmöglich einen festen Zeitpunkt angeben können, wo die zerletzenden Momente sichtbar ihre Wirkung zu tun beginnen. Die Keime zu der Entwicklung, welche die Festigkeit und Sicherheit der Kunstprinzipien in bedenklicher Weile untergraben sollten, regen sich unter der Decke schon sehr früh, ja ein aufmerksamer Beobachter wird in den ersten Erscheinungsformen des Stilwandels, welcher die ganze Epoche einleitet, die drohende Gefahr bereits angekündigt finden. Aber es ist ein Geletz des natürlichen Prozesses, das die Anzeichen von Schwäche und Erschöpfung im weiteren Verlauf sich mehren und schließlich das gesamte Verhalten der künstlerischen Tätigkeit doch sehr wesentlich bestimmen, und insofern darf allerdings von einem besonderen Stilphänomen die Rede sein.

Die letzte Phase der griechischen Klassik zeigt in mancher Hinsicht eine gewisse Verwandtschaft mit dem Manierismus zu Ausgang der archaischen Periode. Eine reinliche Zeitbegrenzung nach oben läßt sich hier so wenig geben wie dort, man sieht nur, daß das Ausbleiben neuer Erkenntnisse und eigentlich schöpferischer Ideen in beiden Fällen eine ähnliche Wirkung auslöst: der Formenschatz erfährt eine wachsende Verfeinerung und Steigerung ins Elegante und gelucht Graziöle, doch aller äußere Schimmer täuscht über den Mangel an innerer Frische und ursprünglicher Kraft nicht hinweg. Die blanke Glätte eines routinierten Könnens gibt den Maßstab für den künstlerischen Wert, es kommt zu Wiederholungen und Anhäufungen der Motive, die nur deshalb nicht als langweilig und unleidlich empfunden werden, weil das Auge dieser Zeit an den Reizen einer geschmeidigen Schönheit Gefallen findet und nach energischen Akzenten gar kein Verlangen trägt. Während es beim Archaismus letzten Endes auf subtilste Verschärfung der Züge, auf eine eckig gespreizte und spitzfindige Formulierung hinausläuft, ist hier das Gegenteil der Fall: die Bildelemente werden unscharf und verschwommen, sie runden und verschlingen sich auf eine sanfte und gleitende Art, und dem steif-affektierten Wesen des Tyrannenzeitalters steht hier ein übertrieben lässiges Gebaren gegenüber. Indessen, die Entfernung vom Natürlichen ist bei beiden Arten manierierter Stiliserung ungefähr gleich groß, die Ausdrucksweise erscheint im selben Grade gekünstelt und geziert, und von der «edeln Einfalt und stillen Größe» des perikleischen Zeitalters ist die weiche und schwelgerische Stimmung, die süße Mattigkeit des vierten Jahrhunderts ebenso verschieden wie die schwüle Atmosphäre der spätarchaischen Kunst von der gelunden und derben Wucht der vorhergehenden Stufe. All das fällt zusammen mit analogen Erscheinungen in der kulturellen und geistigen Struktur des Volkes, und auch in dieser Hinsicht verdient die Parallelität der beiden Perioden besondere Beachtung. Das Bedürfnis nach Luxus und äußerer Pracht, nach Wohlleben und sinnlichen Genüssen, das in den Tagen des Praxiteles um sich greift und im griechischen Osten noch weit üppigere Formen erzeugt als in Athen, erinnert lebhaft an das überfeinerte Welen der Peilistratidenzeit. Es ist nicht abzusehen, in welche seichten Gewälser sich die hellenische Kultur verloren haben würde, hätte nicht zur rechten Stunde ein Strom frischer Energie die stagnierenden Kräfte erfaßt und wieder emporgerissen: dort der nationale Aufschwung der Perserkriege, hier die gewaltsame Erneuerung des gesamten staatlichen und privaten Leben, welche das Auftreten Alexanders des Großen mit sich bringen sollte.

1. Entkräftung der Form.

Es ist eine verhängnisvolle Entdeckung gewesen, welche die klassische Kunst im Stadium ihrer Reise gemacht und so verschwenderisch ausgenutzt hat: die Entdeckung der Elastizität von Linien und Flächen — daß sie sich biegen und rollen lassen, und daß dieses lose bewegliche Spiel schön und dem Auge gefällig sei. Denn in der Folge mußte der Hang zum weichen Schnörkel immer weiter um sich greisen, der Prozeß ließ sich nicht mehr aufhalten, nachdem die Bewegung einmal in Fluß gekommen war. Das aber bedeutet (schon auf dem Wege rein theoretischer Erwägung müßte man zu solchem Ergebnis gelangen) die allmähliche Erschütterung und Zersetzung der alten natürlichen Kraft, und in der Tat haben wir sestzustellen, daß die Glieder des Bildgerüstes in zunehmendem Maße schwächer werden. Je weiter die Kunst sich vorwagt auf dem schwanken Brett, auf dem sie ihre graziösen Gesten zur Schau stellt, um so gefährlicher sieht sich das Unternehmen an, in immer kühnerem Schwung schnellen die Rhythmen auf und nieder.

Schon die Richtung, welche jetzt die Ornamentik auf allen Gebieten des bildnerischen Schaffens einschlägt, verrät in eindringlichster Weise diese Tendenz. In der Vasenmalerei sowohl wie im Schmuck der Grabstelen oder an den Marmorfimen der Tempelbauten schießt das wuchernde Rankenwerk üppig ins Statt des früher beliebten Palmettenfrieses mit seiner taktmäßigen Reihenfolge isolierter Muster gibt man jetzt gern ein ununterbrochen fortlaufendes Gewinde, die starre Kette wird aufgelöst in zitternde Bewegung. Es ist merkwürdig, daß das uralte Mäandermotiv seine Stimme nochmals sehr vorlaut hören läßt, mit nie endenwollenden Trillern, denn im Gegensatz zur kraftvollen Strichführung der vorhergehenden Stilltufen ist es nun oft ein fadendünnes Liniengespinst, so feingedrängt und dicht ineinandergeschoben, daß es den Anblick flimmernder Unruhe erzeugt. Obschon das Muster noch immer im rechten Winkel gebrochen ist, wollen die Ecken gar nicht mehr zur Geltung kommen: so sehr herrscht hier der Eindruck der kreisenden Bewegung vor, welche den Knäuel ewig auflößt und wieder verwirrt. Aus der gra= vitätisch gesetzten Gangart des ursprünglichen Motivs ist ein lässiges Schlenkern geworden. Ganz besonderer Gunst erfreut sich das eigenartig kapriziöle Wellenornament, das die Bezeichnung «laufender Hund» erhalten hat, weil hier das geschmeidige Aufspringen und Niedergleiten der Kontur an die Kurven des tierischen Laufes erinnert. Ist der Wellenkamm auf der Höhe angelangt, so rollt er sich rasch zur koketten Volute ein, um im selben Atemzug wieder zu Tal zu schießen. Die aufgehängten Zweige und Girlanden schaukeln in einem fort hin und her, die einzelnen Blätter einer Palmette sind nicht bloß unter sich sehr elegant geschwungen, sondern ihre Ränder und Spitzen krümmen

und biegen sich auswärts. Das auffällige Überhandnehmen des korinthischen Kapitells im vierten Jahrhundert erklärt sich aus dem Zug ins Prunkhafte, der dieser Periode eigentümlich ist, aus dem reichen Kelch krauser Akanthos-blätter macht sich ein Geringel zierlicher Spiralen los, das den massiven Stock des Säulenkopfes mit spielender Anmut überspinnt und ihn in dämmerigem Schatten verschwinden läßt. Der üppige Schmuck verhüllt hier nicht allein die feste Grundform, er entzieht ihr ein Teil ihrer Kraft.

Der Umriß der Gefäßtypen erfährt jetzt Veränderungen, welche als Beweis für eine bereits im Gange befindliche Lockerung des tektonischen Gefühls anzusehen sind. Man kann hier den Ausdruck «ausschweifend» im wörtlichen wie im übertragenen Sinne anwenden, denn die Konturen des Vasenkörpers, der in fortwährendem Wechsel lustig sich bläht und wieder zurückbebt, nehmen leicht einen fahrigen Zug an, und die Henkel dehnen und winden sich mit einer guälenden Ungeduld, die jede Stabilität der Verhältnisse schließlich untergraben muß. Und nun trifft dies Streben nach glatter Bewegung zusammen mit der Vorliebe für einen möglichst zierlichen und schlanken Bau, die ihrerseits ein Schmächtigwerden der Proportionen und damit eine empfindliche Schwächung des Ganzen bedingt. Die gedrungenen Formen der Hydrien und Kratere strecken sich zusehends (Fig. 48), Hals und Henkel werden in die Länge gezogen, und die übereleganten panathenäischen Preisamphoren des vierten Jahrhunderts haben mit den früheren Vertretern dieser Vasengattung nur noch die formelhafte Aufschrift und das Substantielle ihres altehrwürdigen Bildschmucks gemein: die Formen selber sind so gründlich umgestaltet, daß es kaum mehr angängig erscheint, Typen von so stark betonter Wesensverschiedenheit denselben Namen beizulegen. Der Gefäßbauch ist zum Eirund geworden, das mit der Spitze leicht auf einem reichgeschwungenen Fußglied balanciert, und die gesamte obere Bekrönung des Behälters ist von einer zerbrechlichen Zartheit. Noch mehr gilt das von jenen Lutrophoren, deren unnatürlich hoher und dünner Hals zu der sehr breiten Tellermündung in sonderbarem Gegensatze steht. Im allgemeinen eine matte und schwächliche Profilierung, - allein das ist nun ein Vorwurf, der in gleicher Weile auch die figürlichen Gebilde dieser Stilltufe betrifft. Selbst dem kräftigsten Körper muß das entfesselte Wogen der Konturen gefährlich werden, und wenn eine starkgebaute Gestalt wie die bronzene Jünglingsstatue von Antikythera neben dem polykletischen Doryphoros unfest ponderiert erscheint, so hat das seinen doppelten Grund. Gewiß sind alle Gelenke feiner und zierlicher geworden, und das behäbige Dastehen wird nun abgelöst durch einen freischwebenden Gang. Daneben aber kommt die eigentümliche Führung der Körpersilhouette in Betracht, die schlängelnd sich hin= und herbewegt und an der Stelle, wo der ausgestreckte rechte Arm in die Höhe geht, gleich einer Rakete zischend in die Luft fährt. Und hat man in dem jetzt so beliebten Lehnmotiv (vgl. Fig. 48) nicht schließlich auch ein Anzeichen von Schwäche zu erblicken? Als besitze der Leib die Energie nicht mehr, aus eigener Kraft sich für längere Dauer aufrecht zu halten, vertraut er mit bequemer Lässigkeit sich fremder Hilfeleistung an. Nicht alles, was diesen wohlig trägen Rhythmus aufweist, ist im Bereich des vierten Jahrhunderts gewachsen, und Statuen wie der sogenannte Apollino in Florenz oder der «Adonis» von Capua stehen unseres Erachtens nur in einem ganz lockeren Abhängigkeitsverhältnis zu Originalschöpfungen dieser Periode. Das übermäßig Schlasse in der gesamten Pose verrät deutlich genug den klassizistischen Geschmack der Spätzeit, an Canovas kühle Eleganz fühlt man sich erinnert. Aber daß die weichen Töne überhaupt zu solchem Grade haben anschwellen können, daran trägt allerdings das Zeitalter des Praxiteles die Schuld, hat doch der Eklektizismus der jüngeren Antike mit Vorliebe aus diesem verfänglich süßen Quell geschöpft.

In gewissem Sinne ist ja auch die Bewegung schon in der letzten Phase der klassischen Kunst von einer so weichen Anmut, daß sie ans Dekadente streift. Das Ungebundene, zwanglos Freie körperlicher Funktionen artet jetzt gern in eine fast übergraziöse Gewandtheit aus, und nirgends fühlt sich dieser Stil so in seinem Element wie da, wo es das aalglatte Spiel des menschlichen Mechanismus zur Anschauung zu bringen gilt. Der Ringkampf von Peleus und Thetis ist ein Thema, welches die griechische Vasenmalerei zu den verschiedensten Zeiten beschäftigt hat, und schon dem Manierismus gegen Ausgang der archaischen Periode war hier Gelegenheit geboten, das behende Durcheinander verschlungener Gliedmaßen zu verfolgen (Schale des Peithinos, Fig. 23). Diese spätklassische Kunst aber (polychrome Vase aus Rhodos, Brit. Museum) denkt sich den Vorgang völlig anders, und die geschmeidige Art, wie das nackte Weib dem Griff des Siegers sich zu entwinden sucht, ist dem Benehmen des Seedrachen, dessen Schlangenkörper sich um das Bein des Helden ringelt, aufs nächste verwandt. In beiden Bildern haben wir Proben eines unleugbar manierierten Stilgefühls, und auf der Suche nach zierlichen Bewegungsmotiven wird hier wie dort der Boden des Natürlichen verlassen, aber während der Archaismus die Feinheit in der eckig gespreizten Geste und in einem möglichst steifen Gefälle der Gewänder sieht, beruht für diese neue Zeit der Reiz des Preziösen vielmehr im schlüpferig gleitenden Zug der Falten sowie des wechselreichen Sichbewegens. Die Freude an derber Wucht dagegen tritt nun ganz zurück, es ist gewiß nicht Zufall, daß leidenschaftliche Kampfizenen im Denkmälerschatz der jungeren Klassik so selten sind, man liebt die brutalen Kraftäußerungen nicht. In dekorativer Verwendung spielt der alte Stoff der Amazonenkämpfe noch eine ziemliche Rolle (Mausoleumsfriese, Amazonensarkophag in Wien), aber die Sache wird jetzt ins Pikante gedreht, und der Zauber weiblicher Anmut beherrscht das Feld. Der Ernst der Situation will dem Beschauer gar nicht zum Bewußtsein kommen,

lein Auge hängt staunend an den slinken Reiter- und Fechtkunststücken sportgeübter Jungfrauen, und das ganze lichte Getümmel ist viel zu schön, um
wahr zu sein. «Es ist eine so vollendete Harmonie, daß es eigentlich gar
kein Kampf mehr bleibt. Es sind reine Ballettgruppen, gleichsam walzende
Paare»: so schildert Julius Lange sehr hübsch die Zweikampsmotive der berühmten Siris-Bronzen (Metallreliefs im Brit. Museum). Und nun muß man
erst die wirklichen Bilder des Tanzes gesehen haben, wie sie besonders die
Terrakottaplastik mit Vorliebe bringt: die «Manteltänzerinnen», wo Körper
und Kleid sich winden und wenden, mit jener lautlos zuckenden Bewegung,
welche der Fisch im Wasser beschreibt.

Auch der ehrlichste Bewunderer des Apoll vom Belvedere wird nicht in Abrede stellen, daß dieser Kopf ein Übermaß an Schwung aufweist, das leicht und wenig erfreulich wirkt. Die üppige Haarfrisur ist von einer fast widerlich-süßen Zierlichkeit. Das lange Stirnhaar wird in eine Schleife zusammengenommen, deren Knäuel unentwirrbar scheint; als eine zappelnde, lose sich ringelnde Masse umrahmt der Lockenkranz das Haupt, kokett gewundene Strähnen baumeln im Nacken und irren auf den Schläfen herum. Bei Simson saß die Kraft im vollen Haar, hier sitzt darin die Schwäche. das sind nun Dinge, welche für den Stil dieser Periode in seiner Gesamtheit als bezeichnend gelten dürfen, und man wird da kaum ein Bildwerk ausfindig machen, wo nicht an irgend einer Stelle das Gelock seinen Purzelbaum schlägt. An einem schönen marmornen Hermeskopf im Brit. Museum (aus Sammlung Aberdeen) wächst es über der Stirn gleich einem Palmettenakroter mit schwellenden, volutenartig eingebogenen Blättern empor. Bei Terrakotten und auf Valengemälden kann man überall dielem Iprudelnden Haarputz begegnen, wo die Wellen sich kreuzen und durcheinanderströmen und ihre freien Enden hierhin und dorthin zerstieben. Was immer die Natur an reichen Schneckenwindungen zu bieten hat, es bleibt hinter dem krausen Rollwerk dieser Bilder weit zurück, die Bocksschwänzchen der Satyrn, die Vogelschwingen der Niken und Eroten schlagen eine launisch kapriziöse Tonart an, für welche die Erscheinungsformen der Wirklichkeit nicht mehr verantwortlich zu machen sind. Das Beiwerk vollends, das nur lose dem Körper angeheftet ist, kennt in seinem Übermute keine Grenzen, das ist ein Geslatter von Bändern und Schlingen, von Helmbülchen und Fellzipfeln, das dreht und krümmt sich und will nicht zur Ruhe kommen. Aber es ist eine kraftlose Bewegung und sehr verschieden von der energischen Sprache der späteren, hellenistischen Kunst: während dort alles wie elektrisiert erscheint und in stürmischen Aufruhr gerät, ist es hier ein Schwelgen in rhythmischem Wohllaut, der vom Temperament der Darstellung selber völlig unbeeinflußt sein kann. Auch der übertrieben flüssige Gewandstil entfernt sich oft sehr weit von der Natur, er entwickelt, gleich demjenigen der Spätgotik, dekorative Reize von auserlesener Pracht und Feinheit, aber in ihrem rauschenden Strudel ertrinkt nur zu leicht die Klarheit der körperlichen Form.

Und wieder drängen sich einem ganz ähnlich geartete Tendenzen in der gleichzeitigen Literatur auf: der rhetorische Stil der Kunstprosa zeigt diesem Formencharakter merkwürdig verwandte Wesenszüge. Künstler des Wortes wie Gorgias und besonders Isokrates streben nach Grazie und süßer Zier der Rede, nach musikalischer Klangwirkung, und mit dem «stilo dolce» ihrer feingedrechselten Essays verglichen sehen auch die elegantesten Satzkonstruktionen älterer Prosaschriftsteller noch schmucklos und fast nüchtern einfach aus. Mit denselben Mitteln, welche die bildende Kunst anwendet, schmeichelt lich der Zauber dieser melodisch wogenden Sprache ins Ohr, doch auch den gleichen Schwächen fällt lie nur allzuleicht zum Opfer, indem lie lich in leeres Schellengeklingel verliert, in eine prickelnde und glänzende, aber unnatürliche Schönrednerei. Gewiß find fie von einer vollendeten Anmut und untadeligen Harmonie, diese mit Schmuckwerk aller Art verbrämten, in weichen Rhythmen dahingleitenden Satzgebilde, nur wird man ihrer spiegelblanken Politur bald überdrüssig, es fehlt der biegsamen Üppigkeit an Mark und an sinnlicher Kraft. Wir stehen dicht vor der Entartung des Stiles, und von den Gedanken dieser Prunkreden hat man gelagt, daß sie «häufig wie ein Raketenfeuer des Esprits aufsteigen, um sofort zu verpuffen». Allein es gibt eine Gefahr der Phrase auch für die Formenwelt der bildenden Kunst, und die überreife Klassik im vierten Jahrhundert ist ihr nicht entgangen.

Vor allen Dingen ist es nun die plastische Form, welche diesem Zug zum Weichen und Gelösten folgen muß. Ein neues Stoffempfinden hat lich zur Geltung gebracht, und was früher stramm und fest sich anfühlte, ist jetzt von einer schwellenden Rundlichkeit und geschmeidigen Fülle, gibt dem leisesten Drucke willig nach. Der Mantel des praxitelischen Hermes wirkt auf jedes Auge, das an den stumpfen Flächen, den harten Brüchen und Knitte= rungen älterer Gewandplastik sich müde gesehen hat, wie eine Offenbarung: zum erstenmal kommt hier die weiche Materie des Tuches in sinnlich überzeugender Weise zum Wort. Erst jetzt erhält ein Flügel den sanften Schmelz und das Flaumige natürlichen Gefieders, und selbst in den spröden Marmorkopien der Spätzeit ist die delikate Modellierung eines Vogelkörpers noch wirklam geblieben (Schwan von Timotheos' (?) Leda, Adler der Ganymed-Gruppe von Leochares). Das Fell des Ebers (Giebel in Tegea) ist nicht mehr struppig und mit harten Borsten besetzt, sondern eine unbestimmt wogende Masse. Aber nirgends spricht sich das veränderte Formgefühl so vernehmlich aus wie in der Behandlung des menschlichen Körpers. Alles zäh Gespannte geht verloren und macht einer zunehmenden Uppigkeit und Weichlichkeit im Geschiebe der Muskeln Platz. Das zarte Fleisch des Frauenleibes feiert jetzt seinen höchsten Triumph. Sogar das Bild des Mannes wird mit weiblichen Reizen durchsetzt und gerät immer mehr in den Bannkreis femininer Anmut. Beim Vergleich mit früheren Lösungen werden die polykletischen Jünglingsgestalten stets den Eindruck saftigen Lebens machen, und doch sehen sie trocken und kantig aus, sobald man eine Figur praxitelischen Gepräges gegenüberstellt, wo alle klaren Muskelgrenzen unter der elastischen Decke einer glatten Haut und einer lockeren Fettschicht sich verkriechen.

Das neue Ideal leiblicher Schönheit, welches es auf schmiegsame Weichheit und auf runde Bewegung abstellt, hat nun ein um so leichteres Spiel, als die künstlerische Technik auf allen Gebieten einer ausgesprochen malerischen Behandlung zuneigt. Seit den ersten Anfängen der geometrischen Stilart hatte die Linie mit diktatorischer Gewalt geherrscht, allein vor den originalen Skulpturen, die uns aus dem vierten Jahrhundert erhalten find, wird es dem Beschauer klar werden müssen, daß ihre Macht vorüber ist. Das lineare Element als bestimmter Formenausdruck wird entweder völlig ausgeschaltet oder in seiner Bedeutung doch so stark herabgemindert, daß es keine entscheidende Funktion mehr auszuüben hat. Es geht auch ohne die feste Umrandung und Begrenzung der Teile, und das Unscharfe, Verschwommene, das ein Bildwerk durch den Wegfall der beengenden Konturlinien bekommen muß, erhöht nur seinen optischen Reiz. Der Körper des praxitelischen Hermes zeigt jene fachte gleitende Modellierung der Oberfläche, welche die einzelnen Teile ohne betonten Absatz, in leiser Schwellung ineinander übergehen läßt. Es ist eine unendlich zarte und gelinde Plastik, und die Formen verflüchtigen sich und zerfließen vor dem prüfenden Blick, so wie der Schnee an der Sonne schmilzt. An dem herrlichen marmornen Jünglingskopf des sogenannten Eubuleus (Fig. 47) möge man nach einem einzigen Schatten suchen, der mit so rücklichtsloser Schärfe in das Bild einschneiden würde, wie es etwa beim Kopf des delphischen Wagenlenkers der Fall ist. Wo immer man ansetzt, das Dunkel verläuft und verliert sich ganz leise und unmerklich ins Licht. Nirgends bestimmte Linien und Ränder. Wichtige Stellen sind bestoßen und zerstört, und doch ergänzt man unwillkürlich: die Augenbrauen, die vollen Lippen waren sanfte Wölbungen. Der Meißel dieses Bildhauers kann gar nicht anders als streicheln, der Stein fühlt sich an wie Sammet. Das Haar ist eine luftige, lockere Masse, ein wolliges Vlies, eine Binde schlingt sich durch die üppige Fülle, und da entsteht dann ein elastisches Auf und Ab in dem Lockenwald. Bisweilen macht diese nur andeutende Modellierung, welche auf ein Herauspräparieren des Details verzichtet und die Teile aufweicht zu einem einheitlichen, locker bewegten Relief, einen skizzenhaften Eindruck. Nach der Auffindung des praxitelischen Hermes, dessen kurzes geringeltes Kraushaar in fast amorphen Flocken durcheinanderwogt, hatte man zunächst Mühe, mit dieser impressionistischen Manier sich abzufinden, man zweiselte am originalen Charakter der Skulptur, sah in der lässigen Anlage der Haarpartie die Arbeit eines Kopisten, die unvollendet geblieben sei. Allein es ist nun auch nicht so, als ob durch die Bemalung dann eine präzisere Note in dieses duftige Chaos gebracht worden wäre, freisich muß die Farbe von vornherein als Wirkungsfaktor mit in Rechnung gezogen worden sein, indessen verschafft die seine Abstusung der Schattentöne der plastischen Form an sich schon ein nahezu farbiges Aussehen, und man vermißt die verschwundene Polychromie hier gar nicht mehr. Und gewiß hat die Aufgabe des Pinsels nicht darin bestanden, nachträglich das nun doch noch auszusführen, was vom Meißel gestissentlich untersallen worden war: eine genaue Abgrenzung und Zergliederung in einzelne Strähnen. Es ist der oszillierende Schimmer der Haarmasse in ihrer Gesamtheit, den man durch solche unscharfe Marmorbehandlung vorzutäuschen sucht, und jeder Rückfall in die nüchterne Linearität müßte ihn zerstören.

Viel mehr als das Material der großen Kunst - Stein und Bronze - kommt natürlich der weiche Ton den Wünschen des malerischen Stils entgegen, die Terrakottaplastik erlebt jetzt einen gewaltigen Aufschwung. Tanagrafiguren finden wir die Flächen vielfach in einer Weile verstrichen, daß alle festen Dämme eingeebnet scheinen und der flüssige Bildstoff ungehemmt aus einer Schale in die andere quillt. Aber selbst das härteste und sprödeste Element muß unter dem Anhauch der glühenden Wärme sich erweichen, der Marmor wird gleichsam entkräftet und entmaterialisiert. Es gibt Mädchen- und Frauenköpfe von so unsagbar feinem Schmelz, als seien sie vom seidigen Glanz des Mondes übergossen, die Züge des Gesichts sind leicht verhüllt von einem Schleier, der aus Licht und Dunst zusammengewoben ist und alle Linien sachte verdämmern läßt. Die Formen werden der Sphäre des Greifbaren entrückt, und es ist dabei gleichgültig, ob es sich um ruhige und gestillte Formen handelt oder um lebhaft bewegte. Auch die schwersten Gewandpartien, wenn sie bei heftigem Ausschreiten in Wallung geraten oder vom Sturmwind erfaßt und zerwühlt werden, erfahren eine Wiedergabe, welche die plastische Begrenzung immer entschiedener abweist und die Wirkung dem optischen Schein überläßt. Es dürfte kaum möglich sein, die Stelle anzugeben, wo im Verlauf der geschichtlichen Entwicklung das malerische Moment das Übergewicht erhält, aber wenn man eine Rundskulptur aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts betrachtet, wie das in ekstatischem Tanze schreitende Mädchen der Münchener Glyptothek, so wird man sich der Tatsache nicht verschließen können, daß hier der Übergang zum neuen Sehen bereits vollzogen ist. Nicht mehr der krause Linienzug der flatternden Gewandung ist es, was das Interelle im ersten Augenblicke fesselt, sondern das lockere Durcheinanderspielen von Lichtern und Schatten, von hellen und dunkeln Flecken, nicht in den Rändern der wirbelnden Gewandmassen sitzt der Ausdruck der Unruhe, sondern in den Höhen und Tiefen ihrer Wölbungen, und die Vorstellung des Bewegten ergibt sich gerade aus diesem flutenden Hin- und Herschieben der Form, die sich in keinen festen Rahmen mehr fassen läßt.

In der Relieftechnik des vierten Jahrhunderts führt die verschleiernde Modellierung zum Konflikt mit den Grundsätzen der Flächendarstellung, und schließlich gelangen wir an einen Punkt, wo dieser Kunstzweig überhaupt sich aufzulösen droht. Die Kontur verliert ihre klare Bestimmtheit, wird unscharf und verwaschen, gleichsam angefressen vom Licht. Man hat überall die Empfindung, daß es um die Ecken geht, allein die Ecken - find nicht eckig. Den Rändern wird alles Harte und Kantige genommen, und der Reliefstil der Mausoleumsfriese ist treffend so charakterisiert worden: man müßte, um diese Bilder in flüchtiger Skizze wiederzugeben, Pinsel und Tusche verwenden. Wie luftumflossen stehen die Körper da, aber die Ursache dieser illusionistischen Wirkung ist nicht etwa in einer stärkeren Relieferhebung zu suchen: diese ist vielfach geringer als in Werken der älteren Zeit, den Ausschlag gibt das veränderte Verhalten der Figuren zur Fläche. Die Darstellung hält sich nicht mehr parallel zur Bildebene, sondern in schiefem Winkel zu ihr und lenkt oft genug in gerader Richtung aus ihr heraus. Mit dem Tiefendrang der späteren Entwicklung, welche mit Hilfe der dritten Dimension bedeutende Raumeindrücke zu erzielen sucht, hat dieses Bestreben im Grunde wenig gemein, von einer Verflechtung mehrerer Raumschichten wird meist noch abgesehen. Die Grabund Votivreliefs ordnen ihren figürlichen Vorrat gern zu gestaffelten Gruppen, aber größere Frieskompolitionen breiten das Ganze in einer einzigen Flucht vor dem Beschauer aus, reihen die Elemente nebeneinander, und nur die einzelne Figur wird immer so gedreht, daß sie dem Bann des Flächenhaften entschlüpft. Der lineare Umriß verliert zusehends an Bedeutung, die reine Seitenansicht kommt fast gar nicht mehr vor. Von den achtzehn trauernden Gestalten des sidonischen Klagefrauensarkophags steht nicht eine im Profil, auch auf den Weihreliefs und Grabmälern Athens machen die Personen ganz oder teilweise Front gegen das Publikum. Die Scheu vor dem strengen Umriß geht so weit, daß man nun auch die Köpfe auf den Münzen oft in Vorderansicht oder im Dreiviertel gibt, der sehr geringen Reliefstärke zum Trotz. Sogar im reinen Flächenbild (gravierte Bronzespiegel, Elfenbeinzeichnungen aus Südrußland) sträubt sich jedes einzelne Glied gegen den Zwang, sich in schlichter Profilkontur zeigen zu müssen, ob es natürlich aussehe oder nicht, die Körper winden sich aus der Folie los, und die Erscheinung schwebt frei und aller Fesseln ledig im Raume dahin.

In der Malerei gerät die Herrschaft der linear faßbaren Formen mehr und mehr ins Wanken. Zwar gibt es noch immer einen «rotfigurigen» Vasenstil, wo sich das Gegenständliche des Bildes hell vom schwarzen Grunde absetzt, und in gewissen Lokalgattungen, wie in der böotischen Keramik, hat sich sogar die «schwarzsigurige» Manier bis tief ins vierte Jahrhundert gehalten (sog.

Kabirionvalen), allein die Ähnlichkeit mit dem Verfahren des archaischen Kunsthandwerks ist von alleräußerlichster Art und erstreckt sich lediglich auf die Tatlache, daß hier wie dort Figuren und Dinge in dunkler Silhouette vor einer hellen Fläche stehen. Aber einmal ist die Silhouette in der Farbe nicht mehr einheitlich, sondern mit lockerem Pinsel so wenig sorgfältig und oft so ungleich aufgetragen, daß der dunkle Firnis in den verschiedensten Tönen spielt und der Charakter der geschlossenen Masse völlig verloren geht. Die Bilder sind keine Schattenrisse, sie wirken dank ihrem unfesten Farbenauftrag bisweilen fast körperlich rund, selbst die flott hingepinselten Efeublätter der Ornamente scheinen sich zu krümmen. Wo einzelne schwarze Linien über den Bildgrund laufen, sind sie nicht als präzise Striche gezogen, sondern flau und wässerig, und die Umrisse nehmen leicht ein unlicheres Zittern und Wackeln an. Vor allem aber will die flüchtig eingeritzte Innenzeichnung um jeden Preis den Schein der Rundung erwecken, indem sie perspektivische Verkürzungen und Schrägrichtungen andeutet, und damit wird einer eigentlichen Silhouettenwirkung von vornherein der Boden entzogen. Die Figur hält keiner bestimmten Ansicht stand, denn selbst hier gehört das klare Profil jetzt zu den Seltenheiten. Das gleiche wäre zu lagen von der Technik der neuen rotfigurigen Malerei. Für sie ist die alte Benennung im Grunde gar nicht mehr am Platz, wird doch durch eine oft recht aufdringliche Verwendung von Deckfarben und durch reichlich aufgesetztes Gold ein möglichst bunter Gesamteindruck angestrebt. Als massive Tupfen, in breiten Flächen werden die polychromen Zutaten auf das Bild geworfen, und immer mehr sieht sich die saubere Zeichnung von der Farbe verdrängt. Es ist schließlich eine konsequente Weiterbildung dieses Prozesses, wenn die Hauptfigur als plastisch modelliertes Relief oder als weiße Silhouette hingesetzt wird, es gibt eine spätattische Vasenklasse, welche die Dekoration ausschließlich mit weiß aufgemalten Szenen und Ornamenten bestreitet (Fig. 48), und der Kontrast von lchwarzer Glalur und lchimmerndem Bildlchmuck hat leinen unbeltreitbaren Reiz. Nur wird man sich darüber klar sein müssen, daß in diesem Aufblitzen blendender Helligkeiten der Fläche der Gefäßwand und damit der Festigkeit des ganzen Baues der denkbar gefährlichste Feind erstanden ist.

Das Kolorit dieser Kunst, auf Farbengemälden sowohl wie in der polydromen Plastik, ist durchweg auf eine sanfte und lichte Gesamtwirkung gestimmt und alles eher als realistisch empfunden. Von den Terrakotten haben sehr viele ihren bunten Überzug noch unversehrt erhalten: es sind zarte, diskrete Töne, in den mannigfachsten Nuancen von Blau und Rot, daneben Gelb und Violett, das Weiß der Grundierung gibt die Folie ab für dieses heitere Farbentreiben, und Einzelheiten werden leicht vergoldet. Der derben Kraft und den oft schrillen Gegensätzen, wie sie die Färbung der Wirklichkeit zeigt, bringt diese Periode kein Verständnis entgegen, und es wäre völlig

verkehrt, sich die Figuren eines Skopas und seiner Zeitgenossen in der brutalsinnlichen Art etwa der spanischen Barockskulptur bemalt zu denken. Vom ursprünglichen Aussehen der Marmorpolychromie im vierten Jahrhundert, die bis auf spärliche Reste jetzt verschwunden ist, dürften uns gerade die Tonstatuetten eine verläßliche Vorstellung geben, da sie gewiß nicht nur in bezug auf Formencharakter und Stellungsmotive durchaus im Banne der monumentalen Plastik stehen. Praxiteles hat, wie die Überlieferung berichtet, den größten Wert darauf gelegt, daß der berühmte Maler Nikias die farbige Tönung seiner Statuen übernahm, was an den Bildern dieses Meisters vor allem bewundert wurde, war die Feinheit der Übergänge in der Behandlung von Licht und Schatten, und der weiche Schmelz seines Pinsels mußte dem «sfumato» der malerischen Marmortechnik wesensverwandt und mit ihren unscharfen Formen zu organischem Einklang zu verbinden sein. Der Farbenschmuck des Bildwerkes ist jetzt keine feste Haut mehr wie in den älteren Stilperioden, die straff und zäh den plastischen Kern umspannt, er spielt gleich einem Hauch darüber hin, lose und beweglich und stets bereit sich zu verändern. Und wenn der Künstler des sidonischen Alexandersarkophags, dessen komplizierte Farbenharmonie sich zweifellos in den Bahnen attischer Traditionen bewegt, den Metallschimmer eines gewölbten Rundschildes, den Glanz des Auges durch aufgeletzte helle Lichter vorzutäuschen sucht, so handelt es sich um ein im eigentlichen Sinne malerisches Verfahren, das doch wohl schon von Nikias angewendet worden ist. Mit Recht hat man an den «feuchten Blick» der knidischen Aphrodite von Praxiteles erinnert und die Erklärung eben in der neuen Technik des Malens gesucht, welche die Lokalfarbe der Dinge nicht mehr als feste Größe anerkennt, sondern sie auflockert und ie nach der Beleuchtung schillern und sich wandeln läßt. Es darf als sicher angenommen werden, daß auch die gleichzeitige große Malerei im Zeichen dieser verschleiernden Farbigkeit gestanden hat. Das stillstisch jüngste Exemplar unter den Marmorbildern aus Herculaneum («Der müde Silen») verzichtet bereits auf jede Strichschattierung, der Umriß tritt zurück, die Buntheit wird durch Mischtöne aufs feinste abgestuft, Hell und Dunkel fließen schummerig ineinander. An einem aus Etrurien stammenden bemalten Sargkasten in Florenz sind die lebhaft farbigen Szenen (Amazonenkämpfe) ganz in Sonne und Dunst getaucht, alles ist Ton und Übergang, und das Licht hat jede Härte aufgelogen.

Das leisetreterische Benehmen dieser Kunst, ihr Widerwillen gegen den Kontrast und damit gegen alles kraftvoll Entschiedene überhaupt, hat nun auf die Bildkomposition eigentlich zersetzend gewirkt. Schon die Verleugnung des Profilumrisses und das eigensinnige Bevorzugen der Faceansicht zeigt sich sehr bald als verhängnisvoll. Indem beinahe sämtliche Personen, selbst in umfangreichen Darstellungen erzählenden Charakters, die Drehung nach vorne machen müssen, isolieren sich die figürlichen Elemente zu sehr, die

Szene droht auseinanderzufallen, die Klarheit des inhaltlichen Zusammenhangs trübt sich, und das Bild wird situationslos. Aus diesem Grunde will der Reliefschmuck der praxitelischen Basis aus Mantinea, trotz seiner vorzüglichen plastischen Arbeit, nicht recht befriedigen, die Träger der Handlung, aber auch die assistierenden Musen sitzen oder stehen größtenteils mit Front gegen das Publikum wie die Opernfänger an der Rampe. Die Befreiung des Bildes aus dem flächenhaft Gebundenen wirkt hier tatlächlich nichts weniger als befreiend, denn sie hat einen empfindlichen Verlust an Natürlichkeit und Ungezwungenheit in der Wiedergabe des Vorganges zur Folge. Selbst das großartige Säulenrelief vom Artemision zu Ephesos stellt in dieser Hinsicht eine nicht unbedenkliche Lösung dar, weil die Beziehungen der Personen zueinander unter dem eiteln Sichzurschaustellen des einzelnen Körpers leiden, die Geschichte wird undeutlich und ihr Verständnis erschwert. Die Malereien einer spätattischen Vasengattung (sog. Kertscher Vasen) geben in der Regel ein ganz lockeres Nebeneinander der Figuren, die durchaus als Einzelbilder wirken und in möglichst effektvollen Posen so gruppiert sind, daß eine jede mit dem Beschauer kokettieren und das Interesse auf sich ziehen kann. Die Handlung selbst erscheint nebensächlich, in vielen Fällen ist überhaupt keine da. Daß der Maler sich gar nicht anstrengt, sein Thema mit logischer Konsequenz und in möglichst selbständiger Weise zu bearbeiten, verrät sich in der überaus häufigen Verwendung von Motiven der monumentalen Plastik (besonders praxitelische Typen findet man zahlreich vertreten), die oft recht willkürlich und lose dem Ganzen eingeordnet sind. Wie es in jenen Prosakunstwerken des Isokrates von Gemeinplätzen und leeren Redensarten wimmelt. die bloß als formale Bindemittel, mit Hilfe von Assonanz und Reim oder rhythmischem Tonfall, für eleganten Fluß der Satzreihen zu sorgen haben, so ist auch die Aufgabe dieser sachlich belanglosen Füllfiguren eine lediglich dekorative, sie sprechen zum Auge, nicht zum Verstand. Im gleichen Grade jedoch, in dem die Bühne sich mit dem Schmucken, aber gleichgültigen Statisten= personal bevölkert, verliert die Szene selbst an eindringlicher Kraft und löst lich in ein harmonisches Gewoge schöner Körper und nur allzu gefügiger Bewegung auf.

2. Weiche und weichliche Art.

Ein Jahrhundert ist vergangen seit jener Sturm- und Drangperiode der Frühklassik: selten hat in so kurzer Frist die gesamte Lebenshaltung eines Volkes so gründlich sich verändert wie diejenige des Griechentums innerhalb dieses Zeitraums. Vergleicht man das Endstadium der klassischen Kunst mit ihren Anfängen in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts in Hinsicht des Stoff- und Stimmungsgehaltes, so wird man überall auf die denkbar schärssten

Gegenlätze stoßen. Und der entscheidende Eindruck dürfte der sein, daß der herben Frische und drängenden Kraft, welche dort das Wesen allen künstlerischen Ausdrucks bestimmen, hier ein passives und in seinem Kerne weich = liches Verhalten gegenübersteht. Es hat schon seine tiefere Ursache, daß die schlaffe Uppigkeit der Orientalennatur zu keiner anderen Zeit eine so überzeugende Wiedergabe im Rahmen der griechischen Kunst hat finden dürfen wie jetzt, wo das Hellenentum sich lässig in die Polster eines schwelgerischen Genießens lehnt. Ist die Gestalt des «Mausolos» vom Grabmal zu Halikarnaß nicht die gegebene Verkörperung einer trägen phlegmatischen Vornehmheit überhaupt? Sie erinnert an die «Domherren»=Typen altionischer Stifter= statuen aus Didyma und Samos: nicht bloß durch ihre schwammigen Leibesformen, die schleppende und schwerfällige Tracht, das nach hinten gestrichene lange Haar, es ist derselbe Geist, der aus diesen protzigen Bildnissen zu uns spricht, die satte Ruhe einer in schwüler Atmosphäre beguem gewordenen Existenz. Nur daß die Herrscherfigur vom Mausoleum ihre Vorgänger und Ahnen an sinnlicher Lebenswahrheit bei weitem übertrifft, stumpf und müde blickt das Auge, die Lippen find dick, Kinn und Wangen feist und rund. Die Art aber, wie dieser Körper sich matt auf seinen Stützen wiegt, und wie er die Bürde lastender Gewandmassen trägt, ist der Haltung des weiblichen Gegenstückes (log. Artemisia) sonderbar verwandt, und hier ist es klar, daß wieder einmal das Feminine den Ton angeben will in der großen Welt.

In der Tat gerät nun das Männerideal in eine so starke Abhängigkeit von den herrschenden Begriffen frauenhafter Schönheit und Anmut, daß selbst das Sinnbild unbändiger Kraft dem modischen Zeitgeschmack sich unterwerfen muß. Herakles wird zum schlanken Epheben, die Muskeln, mit welchen er Wunder der Stärke verrichten soll, sind schwellend weich, und es gibt Beispiele, wo sein Gesichtsausdruck schmachtend und voll schwärmerischer Verträumtheit ist. Kein Künstler denkt jetzt daran, dem Publikum eine jener gewaltigen Kraftleistungen vorzuführen, welche das Entzücken und Staunen früherer Generationen waren, hätte er Löwenfell und Keule nicht bei sich, man erkennte den Heros nicht mehr. Vom Theseus des Parrhasios heißt es, er habe ausgelehen, als sei er «mit Rosen genährt», das Recht auf einen zarten Teint will auch der Krieger haben. Wie weit im Grunde die neue Zeit abgerückt ist von allem, was für das ältere Griechentum Inhalt und Wesen echter Männlichkeit bedeutet hat, zeigt das auffällige Verschwinden des Athleten aus der Kunst. Das Interesse an energischer Leibesübung, an physischer Leistungsfähigkeit überhaupt geht verloren, Szenen aus der Palästra kommen fast gar nicht mehr vor. Wohl gibt es noch Ehrenstatuen liegreicher Wettkämpfer, aber es ist bezeichnend, daß man die Darstellung der Aktion grundsätzlich meidet und dafür gern das leichte Genremotiv des Sichschabens wählt. Und während für den Bildhauer der älteren Klassik das

Athletenbild zu den vornehmsten Aufgaben monumentaler Plastik gehörte, geben die führenden Meister diese Angelegenheit jetzt völlig aus den Händen. Praxiteles war nicht zu haben für die Verherrlichung körperlicher Kraft, sein Hermes ist etwas anderes als der Gott des Gymnasions, die Pracht und das Ebenmaß seiner Glieder sind ein Geschenk des Himmels, und nicht auf dem Turnplatz hat er sie sich erworben.

Die Vorliebe für den Reiz des Jugendlichen hat das praxitelische Zeitalter mit Polyklet und delsen engerem Kreis gemein, ja es fehlt auch im vierten Jahrhundert nicht an statuarischen Bildungen, die im Standschema und in den Proportionen sich noch recht nahe an den polykletischen Kanon halten. Indessen, damit sind die Merkmale der Verwandtschaft auch erschöpft, dem Knabenideal dieser Spätzeit, wie es uns etwa im Typus des Leydener Pan vertreten ist, eignet eine flaumige Weichheit, von welcher der herbere Sinn der hohen Klassik noch nichts weiß. Es ist der Zauber einer holden und fast süßlichen Anmut, der jetzt das Bild der männlichen Jugend umgibt. Die Metamorphole, welche die Gestalt des Eros im Verlauf der Entwicklung erfahren sollte, ist ein sprechender Beleg für diese zunehmende Verzärtelung, besonders lehrreich deshalb, weil es sich um die freie Personifikation eines rein abstrakten Begriffes handelt, die jede Epoche in ihrem Sinne wieder anders formt. Noch für die Parthenonkunst ist Aphroditens Sprößling ein gelunder Junge, das folgende Jahrhundert will ihn mädchenhaft schön. Auf Vasenbildern erblickt man den Liebesgott bisweilen nach Weiberart aufgeputzt, mit Perlenketten und Spangen reich geschmückt, mit kokett in Schleisen aufgebundenem Haar, er lieht dann den Mädchen zum Verwechseln ähnlich, und oft ist er weiß gemalt wie sie. Entstanden ist ja diese Verkörperung der Sinnenliebe zu einer Zeit, wo die erotischen Beziehungen zwischen Männern das gesellschaftliche Leben der Griechen so mächtig beeinflußt und durchdrungen haben. Die Liebe zum Knaben ist adelig, das findet seinen Ausdruck auch in der bildenden Kunst: auf den Epheben als auf sein vornehmstes Opfer hat der gefiederte Gott es abgesehen, ihm gilt sein Pfeil, doch auch sein Kranz gilt ihm. Gegen Ende der klassischen Periode ist es gerade umgekehrt, nur noch um Mädchen sehen wir Eros flattern, ihnen wendet seine ganze Gunst sich zu, und nur in Frauenlocken flicht er seine Krone. Hätte das vierte Jahrhundert den Liebesengel überhaupt erst zu erfinden gehabt, wer weiß, ob es nicht ein weibliches Wesen geworden und bis auf den heutigen Tag geblieben wäre.

Wenn dieser Zeit für etwas das Verständnis fehlt, was früher in hoher Geltung gestanden, so ist es das Spröde und Herbe einer strengen Jungfräuslichkeit. Das Bild der Athena hat einen guten Teil seines Ansehens eingebüßt. Wo in der jüngeren Vasenmalerei die einst so mächtige Göttin uns begegnet, was übrigens selten genug geschieht, ist alles Männlich-Stolze von

ihr abgefallen, und ihre Erscheinung bewahrt kaum noch einen Zug der einstigen Kraft. Ihre Haltung ist bewußt graziös, wie die anderer Frauen, die Schultern find schmal, die Hüften breit. Das archäologische Museum zu Florenz besitzt die lebensgroße Bronzekopie einer Athenastatue, welche deutlich die Eigenart praxitelischen Stiles verrät, und es ist erstaunlich, wie leicht sich die kriegerische Tochter des Zeus, trotz Helm und Ägis, hier in die Rolle einer mondänen Dame gefunden hat, mit künstlerischer Eleganz und durchaus nach den Regeln der herrschenden Mode ist der Mantel um die schlanke Gestalt geschlungen. Und wenn Demetrios von Alopeke Athena mit der Leier darstellt und ihre Hand die Saiten rühren läßt, so kommt er damit gewiß dem Verlangen des athenischen Publikums entgegen, das von seiner Göttin jetzt andere Töne zu hören wünscht als das eherne Klirren der Waffen. Zu keiner Zeit ist das Sanfte und Schmiegsame weiblicher Natur so fein empfunden, so begeistert geseiert worden, ja es hat den Anschein, als seien für das Besondere der Frauenschönheit der Welt erst jetzt die Augen aufgegangen. Zu Taulenden bringen die Ateliers von Tanagra ihre reizenden Tonfiguren auf den Markt, und so unerschöpflich ihr Vorrat an Motiven auch erscheint, das Thema ist immer dasselbe: die heitere Anmut der jungen Frau. Am entzückendsten ist sie da, wo der Leib unter Schleiern und Mänteln fast völlig verschwindet, denn hinter der wogenden Hülle spürt man einen Körper von ganz anderer Art, als ihn die schwere Peplostracht der frühklassischen Epoche verbirgt, die stattliche und reife Gliederpracht eines majestätischen Frauenideals hat dem blühenden Frühling das Feld geräumt.

Dem Charakter solchen Körpergewächses entsprechend sind nun auch Haltung und Geste von einer weichen Lässigkeit. Das gilt schon für die Bildwerke der Parthenonzeit, und es liegt durchaus in den Richtlinien der Entwicklung, wenn dann im vierten Jahrhundert ein beguemes und pallives Gebaren schließlich die Oberhand gewinnt. Allein zunächst hat dieses lockere Verhalten gar nichts Schwächliches, es ist der betonte Ausdruck des Freiheitsgefühls und jenes stolzen Selbstbewußtleins, welches das Hellenentum auf der Höhe seiner kulturellen und geistigen Macht erfüllt. Jede Bewegung spricht davon, auch dem Niedrigsten und Geringsten im Volke scheint die vornehme Sicherheit des Auftretens angeboren zu sein. Wie die Magd des Hegeloreliefs (Pig. 39) vor ihre Frau hintritt, um ihr das Schmuckkältchen zu reichen, so hat in der ganzen älteren Kunst noch nie eine dienende Gestalt gestanden: bescheiden und demütig, und doch mit einer natürlichen Noblesse, frei von jedem bewußten Zwang, und nach dem Adel ihrer Erscheinung und ihres Sichbewegens find Herrin und Sklavin Schwestern. Die Art, wie der Idolino (Fig. 40) seine Opferspende gießt, würde eine andere Zeit wohl als allzu leger und der Weihe des Augenblicks wenig angemellen empfunden haben. Der Archaismus weiß es nicht anders, als daß man bei gottesdienst-

lichen Handlungen straff und gesammelt sich hinzustellen habe, der Mensch der klassischen Periode dagegen streift die Fesseln steifer Etikette von sich ab. Der Parthenonfries schildert uns eine Kultszene von erhabenster Feierlichkeit, und die Mädchen, welche den verlammelten Göttern lich nahen, schreiten wohl züchtig und still daher, in ehrfürchtiger Haltung, mit gesenkter Stirn, aber losgesagt haben sie sich von allem schüchtern devoten Tun. Es ist ganz selbstverständlich, daß man selbst in frommer Andacht die Freiheit seiner persönlichen Würde nicht verlieren darf. Auch Priester und Priesterin verrichten unter den Augen der Gottheit ihren Dienst in einer Weise, die auf älteren Darstellungen sakralen Charakters schlechterdings undenkbar wäre, so wenig deckt sich diese schlichte Selbstverständlichkeit des Handelns mit den überlieferten Gewohnheiten religiölen Zeremoniells. Man vergleiche die Gefäßträger, die an der Panathenäenprozession teilnehmen (Fig. 45), mit dem Kalbträger von der Akropolis: läßt sich ein größerer Gegensatz denken als derjenige zwischen der soldatisch gezwungenen Achtungstellung der archaischen Statue und der ruhigen Unbefangenheit, mit der hier die Schulter das Weihgeschenk hebt? Oder man erinnere sich jener stutzerhaft gereckten Pose, welche der Manierismus seinen Reiterbildern zu geben liebt, und betrachte dann das freie und gelöste Gehaben der Parthenonreiter, es ist die Elite der athenischen Kavallerie, und ein repräsentatives Schauspiel soll es sein, allein es fehlt ihm alles militärisch Gestraffte. Jeder hält sich zu Pferde, wie es ihm past, und darum jeder wieder anders: alle aber tun es mit derselben geschmeidigen Nonchalance, welche im perikleischen Athen das Zeichen freien Anstands ist.

Auch hier wieder empfiehlt es sich darauf zu achten, wie die Gesinnung der neuen Zeit im Benehmen der Götter sich spiegelt. Sie sind allgegenwärtig, und wo immer die Vasenmalerei reisen Stils eine Episode des Mythus schildert, pflegt man auch den Gestalten der Überirdischen zu begegnen, die von erhöhtem Standort aus dem Vorgang als Zuschauer folgen. Nichts soll sich ihrem Blick entziehen, indessen hat es den Anschein, als könne auch das wuchtigste Geschehen ihre olympische Ruhe nicht erschüttern. Der Begriff des Majestätischen verlangt die gelassene Reserve. Fast gleichgültig streift ihr Auge das Schauspiel, das sich ihnen bietet, in kühler Hoheit liegen oder thronen sie, und in einer Pose, die mit der erregenden Leidenschaftlichkeit der Handlung selbst oft sonderbar kontrastiert. Im Ostfries des Parthenons sehen wir die Vornehmsten der Götter verlammelt, um den Panathenäenzug zu betrachten und der Übergabe der Geschenke beizuwohnen, in bezug auf Thema und Kompolition ist die Szene der Göttergesellschaft jenes archaischen Frieses aus Delphi (Fig. 26, vgl. S. 72) nächstverwandt, aber kein zweites Beispiel dürfte die Umwertung aller Werte dem Beschauer so lebendig zum Bewußtsein bringen, wie es ein Vergleich gerade dieser beiden Monumente zu tun vermag. Das Neue, was die Parthenonkunst hier bringt, ist die völlige

Entspannung aller erzwungenen Beherrschtheit. Die Götter verkürzen sich die Zeit des Wartens in freier Unterhaltung. Neben Athena hat Hephält sich hingesetzt, so recht behäbig und gemächlich, den langen Krückstock stützt er unter die Achsel, mit gekreuzten Füßen lehnt er sich zurück, dreht sich mit halbem Leibe um und spricht so über die Schulter weg zu seiner Freundin. Auch die übrigen Götter machen keine Umstände, man ist unter sich, man kennt sich seit langem, und die beengenden Schranken konventioneller Förmlichkeit haben keine Geltung hier. Da zieht einer das Bein in die Höhe, schlingt die Hände ums Knie, krümmt lässig den Rücken. Seine Nachbarin litzt ganz zusammengekauert und staunt vor sich hin, ihr Kleid ist in Unordnung geraten, doch in diesem Kreise achtet keiner darauf. Viel großartiger noch als im Fries ist diese Freiheit in Gruppierung und Bewegung der Gottheiten im östlichen Giebel des Parthenon, wo das Wunder von Athenas Geburt in Gegenwart der Olympier erzählt wird. Das trauliche Zusammensein dieser machtvollen Gestalten nimmt sich aus wie eine Rast im Freien, wo jeder es sich nach Möglichkeit beguem machen darf. Die Frauen schmiegen ihre Leiber aneinander, und Dionysos, der weichlichste von allen, hat sich der Länge nach auf ein improvisiertes Polster von Panterfell und Mantel gebettet und träumt in die Sonne hinaus. Er liegt abgewendet, noch unberührt von dem, was geheimnisvoll um ihn raunt und rauscht; er dehnt und reckt sich wohlig und in süßem Nichtstun: «Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein!»

Im vierten Jahrhundert nimmt dieses lässige Gebaren wie gesagt Formen an, die sich nur noch als Ausdruck der Trägheit deuten lassen. Auf Urkunden- und Weihreliefs sitzen oder stehen die Personen bisweilen wie gelähmt da, die Körper sinken schlaff in sich zusammen. Wenn Asklepios eine Schar von Bittflehenden empfängt, so denkt er nicht daran, in seinem breiten Sellel lich emporzurichten, und während des feierlichen Aktes lehnt selbst die Göttin der Gesundheit sich müßig gegen einen Baum, als ob die Beine ihren Dienst verlagten. Das Müdesein als Thema künstlerischer Darstellung nimmt einen breiten Raum ein im Stoffbereich dieser Zeit, Motive von unendlichem Reiz hat ihm die Terrakottaplastik entlockt. Mit einer koketten Grazie lagern die Mädchen auf felligem Sitz, vom Tanzen ermattet und ganz aufgelöst in seliger Ruhe. Wie hübsch ist das Idyll jenes Marmorgemäldes aus Herkulaneum, wo freundliche Frauen um den reisemüden Silen sich sorgen, der da im Schatten einer Platane sich niedergelassen hat und nicht mehr weiter kann, und auch sein braver Grauschimmel ist offensichtlich dem Ende seiner Kräfte nahe. Doch find es nicht bloß niedliche Genrestücke solcher Art, welche die Stimmung der Siestastunde wiederzugeben suchen, sogar die monumentale Plastik schlägt nun ähnliche Töne an, es sei nur an den praxitelischen Hermes erinnert, oder an den ausruhenden Satyr, von dellen sonnendurchwärmtem

Körper das ganze Glück des Faulleins strahlt. Und in diesem Zusammenhang mag auch erwähnt werden, daß die überzeugendste Personifikation des Schlummers, welche die Kunstgeschichte kennt, eine Schöpfung des vierten Jahrhunderts ist. Oder gibt es ein seineres Sinnbild des «gliederlösenden» Schlases als die herrliche Hypnos-Statue, die uns in mehreren Repliken und Nachbildungen erhalten ist: leise, unhörbar, auf samtenen Sohlen huscht der Knabe einher, er selber wie im Traum befangen, mit geneigtem Haupt und seltsam weichen Bewegungen, und träuselt aus seinem erhobenen Horn den Mohnsaft auf die müde Welt.

Es gehört weiter zum Wesen dieser Kunst, daß sie gar so gern auf spielerisches Tun, auf ein loses und lockeres Getändel sich einläßt. Quält da doch selbst der liebe Gott ein Tier zum Scherz (Apollon Sauroktonos), aber es ist wirklich ein heiteres Scherzen, harmlos und von einer Grazie, welche dem Vorgang alles Quälende nimmt. Menschen beim Spiel hatte auch die ältere Zeit bisweilen dargestellt, und nicht die Tatsache, daß dieser Stoff jetzt häufiger behandelt wird als früher, ist das Entscheidende, sondern die Art, wie es geschieht. Man rufe sich die oben besprochenen Bilder solchen Inhalts ins Gedächtnis zurück. Wenn mitten im Lärm des Lagerlebens die Helden Aias und Achill sich an ihr Brettspiel setzen (Fig. 24, Vase der Exekias), so betreiben sie das Geschäft mit einer strengen Sorgfalt, mit gespanntester Aufmerksamkeit, und noch bei den «Knöchelspielerinnen» des herkulanensischen Marmorgemäldes hat die Szene, wie das Gebaren der hintenstehenden Mädchen lehrt, ihren keineswegs harmlosen Unterton. Nun aber empfindet man deutlich: es ist nicht mehr Ernst, das ganze Geschehen hat restlos heiteren Charakter, atmet nichts als Frohsinn und Vergnügen. Valenbilder und Terrakotten werden nicht müde, das Thema auf immer neue Weise zu variieren, oft auch mit dem pikanten Zug, daß schäkernde Eroten sich unter die Gesellschaft der Mädchen mischen und sich an ihrem Spiel beteiligen. Auch ein wirkliches Verständnis für kindliches Wesen und Treiben erwacht erst jetzt. Zahlreiche Kännchen des spätrotfigurigen Stils sind mit niedlichen Bildern geschmückt, welche das Leben der Kleinen uns vor Augen führen in seiner ganzen possierlichen Liebenswürdigkeit, wie sie auf allen vieren am Boden krabbeln, auf unsicheren Füßen die ersten Gehversuche wagen, mit ihrem Spielgerät oder mit ihrer tierischen Kameradschaft herumtollen. Es handelt sich da um Formen des menschlichen Daseins, für welche der älteren Kunst einfach das Organ gefehlt hat, und denen jetzt mit einem so eifrigen Interesse nachgegangen wird, als habe man plötzlich eine ganz neue Welt von entzückender Naivität entdeckt. Das Unfertige des kindlichen Körpers, das Fahrige und Unbeherrschte seiner Bewegungen, die weiche Anmut seiner Haltung, die noch jeder Festigkeit entbehrt: das alles sind Dinge, wie sie dem Zeitgeschmack besonders zusagen mußten. Auf archaischen,

noch auf frühklassischen Denkmälern unterscheidet sich die Kindesgestalt von derjenigen des Erwachsenen durch ihren verkleinerten Maßstab und in der Regel durch eine betonte Schmächtigkeit von Rumpf und Gliedern, allein das Verhältnis der Körperteile zueinander ist dasselbe, und jeder Bewegungsvorgang vollzieht sich nach Gesetzen, wie sie nur dem vollentwickelten Organismus abzunehmen sind. Das vierte Jahrhundert dagegen hat einen außerordentlich feinen Sinn für die Eigenart der kindlichen Gelte, und erst jetzt kommen die lo charakteristischen Körperformen des ersten Lebensalters wirklich zu ihrem Recht, das Rundliche und Flaumig-Weiche, die zarten Schwellungen eines Leibes, dessen Bänder noch nicht straffgezogen sind. Sogar in die feierlichen Räume der sakralen Denkmalskunst darf nun der Putto seinen Einzug Mit offenbarer Freude an der heiteren Gegensätzlichkeit des Vorwurfs wird einer stattlichen Gottheit ein strampelndes Bübchen in die Arme gelegt (Kephisodot: Eirene und Plutos, Praxiteles: Hermes und Dionysos), das Motiv erfreut sich der größten Beliebtheit und schillert in allen Tönen schelmischer Neckerei.

Wenn nun die Friedensgöttin dem Kinde, welches den Reichtum personifizieren soll, ihr Antlitz zuneigt, wenn Hermes seinem kleinen Bruder scherzend die Frucht des Weinstocks reicht, so geschieht es mit einer weichen Zärtlichkeit, wie sie dem Ausdrucksvermögen der älteren Kunst noch nicht zu Gebote stand. Nicht als ob dort der Anlas zu solcher Stimmung gefehlt hätte. Die liebevolle Beschäftigung mit dem Kinde hat schon der Archaismus zum Vorwurf sepulkraler Darstellungen gewählt (Fig. 25, Relief in Villa Albani, vgl. S. 71), und es ist die gleiche Art der Gruppierung, die uns noch auf Grabmälern der reifen Klassik begegnet (z. B. Relief im Haag). Und doch findet die Kunst für das Natürliche der Beziehungen zwischen Mutter und Kind erst jetzt das richtige Wort. An der Befangenheit der formalen Mittel liegt es nicht allein, wenn die Vorstellung des Zueinanderwollens beim Betrachter des archaischen Denkmals ausbleibt, erst in einer Zeit, welche alle Bande gemessener Haltung lockert, wird auch das Bedürfnis nach freierem Austausch von Gefühlsregungen wach, und man hört nun herzliche Töne, die bis dahin geschwiegen. Es mag mit in den allgemeinen Zeitverhältnissen begründet sein, welche das private Leben mehr in den Vordergrund des Interesses rücken, daß die Empfindung für die Reize familiärer Innigkeit und des intimen Milieus überhaupt das gesamte künstlerische Schaffen jetzt lo mächtig durchdringt. Ob es in der Grabmalplastik des vierten Jahrhunderts um das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern, zwischen Ehegatten oder Geschwistern sich handelt, stets hat die Szene den Charakter einer warmen persönlichen Anteilnahme, und der so häufig dargestellte Handschlag ist nun mehr als nur ein äußeres Zeichen der Zusammengehörigkeit, man spürt es, daß hier der Mensch zum Menschen drängt. Die Kleinkunst bringt oft allerliebste Genregruppen: Freundinnen, die in zärtlicher Unterhaltung sich ihre Herzensgeheimnisse anvertrauen, leise miteinander tuscheln, und immer tieser dringen wir in die Verschwiegenheit und trauliche Stille der vier Wände ein. Auch die Götter verwehren dem Sterblichen nicht den Einblick in ihre Häuslichkeit. Die Weihreliess an Asklepios und seine Sippe sind Bilder einer behaglichen Familienatmosphäre, wo man sieht, wie gemütlich es in den höchsten Kreisen zugehen kann. Sogar die Geschöpfe der Wildnis bekommen friedliche Anwandlungen, sernen das Glück im Winkel schätzen, und in diesem Sinne hat Zeuxis sein famoses Kentaurenidyst gemalt.

Es mag belanglos erscheinen, und doch ist auch das recht bezeichnend für die Geistesverfassung dieser Zeit, daß die Neugier des Künstlers in so auffälligem Grade den Intimitäten der Körperpflege gilt. Wie es nun hauptlächlich Toilettegefäße und Boudoirartikel sind, an welchen der Vasenmaler seine Kunst ausübt, so wird auch der Stoff für ihre zierlichen Bilder mit Vorliebe dem Leben im Frauengemach entnommen. Hatte die ältere rotfigurige Malerei an kriegerischen Rüstungsszenen Gefallen gefunden, wo Soldaten oder Amazonen eilig sich zum Kampfe wassnen, so verliert dieses Thema nun jedes Interesse, dafür werden wir mit allen Einzelheiten der Damengarderobe bekannt gemacht. Wir sehen, wie Frauen und Mädchen ihr Adonisfest vorbereiten, wir wohnen der Schmückung der Braut oder ihrer Entkleidung bei, und auch die Tür des Frauenbades bleibt uns nicht verschlossen. Kein Künstler der früheren Zeit würde darauf verfallen sein, die Geschichte von Peleus und Thetis so zu erzählen, wie sie auf der oben erwähnten spätattischen Vase im Brit. Museum geschildert wird. Der Held hat das Versteck gefunden, wo die jungen Mädchen baden, die Freundinnen der Thetis entfliehen oder verhüllen hastig ihre Blöße, während sie selbst dem frechen Eindringling zur Beute wird, an Stelle des alten Ringkampfschemas bekommt man das prickelnde Schauspiel, wie sich der schimmernde Frauenleib dem Griff des Siegers vergebens zu entwinden sucht: eine sehr rationalistische Umdeutung des alten Vorwurfs. Noch kühner ist die Art, wie ein frühunteritalischer Krater das Urteil des Paris in Szene setzt. In lauschiger Waldeinsamkeit, in der Nähe eines Quellheiligtums machen die drei Göttinnen rasch noch Toilette, indes ihr Führer Hermes dem jungen Prinzen die nötige Aufklärung erteilt, Aphrodite nestelt an ihrem Kopfschmuck, Hera betrachtet lich prüfend im Spiegel, Athena aber hat ihre Waffen abgelegt und wäscht lich am Brunnen die Hände. Es ist nützlich sich zu erinnern, daß diesen lockeren Genredarstellungen die praxitelischen Götterbilder gleichzeitig find. Wie ein Kind aus dem Volke steht die göttliche Jägerin da, im hochgeschürzten Kleid, und rüstet sich zum Jagdausflug, indem sie mit einer überaus zierlichen Bewegung den Mantel über der Schulter knüpft (Artemis aus Gabii). Badenden Mädchen kann man in der griechischen Plastik schon gegen Ende des fünften Jahrhunderts begegnen, aber nun ist es die Liebesgöttin selbst, die in solcher Situation dem Publikum vor Augen geführt wird (Aphrodite von Knidos). «Wo sah Praxiteles mich nackt?» läßt ein Epigramm der Anthologie verwundert die Göttin fragen, wie sie ihr Abbild zu Gesicht bekommt, und in der Tat nimmt die Vermenschlichung des Überirdischen hier Formen an, die selbst bei der freien Gesinnung des Griechentums überraschen.

Was diesen Bildwerken der praxitelischen Epoche, auch da wo sich die göttliche Majestät im rein Genremäßigen anscheinend völlig aufgelöst hat, ihren besonderen Adel verleiht, ist das mit Worten schwer zu schildernde Fluidum einer leise verträumten Stimmung, das sie schmeichelnd umspielt. Am Hermes von Olympia ist schon öfters beanstandet worden, daß die Aufmerksamkeit des Gottes nicht so angelegentlich der Beschäftigung mit dem Kinde gelte, wie das Motiv es erwarten lassen müßte. Der Blick streist wie versonnen in die Weite, indes die Hand mechanisch die goldene Traube vor dem begehrlich zappelnden Kleinen dreht. Es ist wahr, in der hellenistischen Kunst geht es bei solchen Tändeleien viel lebendiger und bewegter zu, und wenn der alte Silen mit dem Dionysosknäblein scherzt, so ist er ganz anders bei der Sache. Allein es kennzeichnet gerade die Art dieser spätklassischen Kunst, daß sie den Ausdruck heiterer Ironie nur gedämpft und verschleiert hören mag, und oft hat es den Anschein, als erglänze das Auge im Anschauen einer anderen Welt. Ähnlich wäre das Bild der knidischen Aphrodite zu beurteilen: sie geht zum Bade, das Gewand läßt sie auf eine große Vase niederlinken, doch ihre Gedanken gleiten an den Dingen der Nähe vorbei. Eine seelische Weichheit, unendlich fein und zart, ist den Werken dieses empfindlamen Zeitalters eigen, und man kann ihren Stimmungsgehalt überhaupt nicht nüchtern analysieren, sondern man müßte Dichter sein. Im allgemeinen sind es sentimentale Regungen, für welche man sich jetzt besonders empfänglich zeigt, nicht im Heulen des Sturmes, sondern im sanften Säuseln und Wehen hört dieses Geschlecht die Stimme des Herrn. Aber es fehlt doch auch an leidenschaftlich bewegten Szenen nicht. Skopas vor allen beherrscht den dramatischen Stil mit vollendeter Meisterschaft, die Kriegerköpfe aus den tegeatischen Giebeln sind wie durchglüht von innerer Wärme. Und doch ist es nicht das wild und hitzig flackernde Feuer, wie wir es vom Hellenismus kennen, man spricht zwar gern vom Pathos des Skopas, indessen das Wort deckt hier den Begriff nicht ganz. Der Schmerzensblick dieser tiefbeschatteten Augen hat etwas Wehleidiges, fast Ängstliches, die Lippen sind leise bebend geöffnet: ein Leiden voll werbender Sehnsucht, das um Hilfe oder um Mitleid fleht.

Es sind in Athen im vierten Jahrhundert nicht mehr Menschen gestorben als zu anderen Zeiten, und doch nehmen in den bildlichen Darstellungen Ausdruck und Gebärde der Trauer in einer Weise überhand, daß man die

weiche Melancholie geradezu als einen bestimmenden Wesenszug dieser Periode bezeichnen muß. Mit dem rituellen Gestus der Klage geben die Lekythenmaler lich nicht mehr zufrieden, die ganze Gestalt wird gleichsam von schluchzendem Weh bewegt. Ein Vorgang wie derjenige des Fig. 37 abgebildeten Vasengemäldes wäre nach dem Urteil der neuen Zeit noch zu äußerlich empfunden. Auf den stillistisch jüngsten Exemplaren dieser Gefäßgattung sitzt der Tote vor seinem Grabmal in der Haltung tiefster seelischer Gedrücktheit da, die langen Wimpern der Augen, die müde vor sich hin starren, sind so gezeichnet, als seien sie von Tränen schwer. In stummer Betrübnis umstehen die Überlebenden den ihrem Kreise entrissenen Freund. Der Eintritt ins Jenseits hat schon früh jene feinsinnige symbolische Form erhalten (Empfang durch den Totenfährmann, Geleite des Seelenführers Hermes), aber die Schilderung ist zunächst von rein sachlicher Art, trägt bloß erzählenden Charakter, erst allmählich kommt das Gefühlsmoment zum Wort, und da nimmt nun auch die Grabmalkunst diese Motive auf (Monument der Myr-Sogar das sepulkrale Beiwerk wird ins Elegische gestimmt, die Sirenen, welche den Grabstein flankieren oder als Akroter bekrönen, stimmen das Klagelied an, schlagen die Brüste, auf ihrem Menschenantlitz spiegeln sich Jammer und Leid. Weinende Mädchen in Sklavinnentracht kauern etwa zu Füßen des Denkmals. Dieses selbst mag das schlichte Beisammensein der Familienangehörigen zur Darstellung bringen, ohne jeden dramatischen Einschlag, oder eine genremäßig erdachte Szene – auch das reizvolle Thema des Hegesoreliefs kommt noch vor -, doch niemals ermangelt das Bild des leisen schmerzlichen Untertons. Es gibt Kompositionen, die eine ergreifende Sprache reden, wie jenes herrliche Grabmal vom Ilissos, wo ein gramgebeugter alter Mann von der Erscheinung des in prangender Jugendschönheit verstorbenen Sohnes sein Auge nicht abzuwenden vermag. Allein, wenn es sich dann herausstellt, daß diese Gruppe öfters wiederholt worden und ihres individuellen Gehalts verlustig gegangen ist, so muß schon diese Erkenntnis ernüchternd wirken. Und wer könnte es leugnen, daß die Monotonie einer resignierten und rührseligen Stimmung auch die verständnisinnigste Teilnahme auf die Dauer stumpf werden läßt. Als einzelnes betrachtet, wird ein solches Grabrelief immer Eindruck machen, eine Übersicht über die Gelamtheit der erhaltenen Denkmäler erweckt notwendig die Vorstellung der Manier. Die matte Geste, der verschleierte Blick kehren gar so häufig wieder, der Körper gibt sich allzu willig der Wohltat der Erschlaffung hin. Vollends da, wo die Motive sich häusen, wird man der schwingenden Weichheit bald überdrüßig: in den trauernden Gestalten des sidonischen Klagefrauensarkophags finden wir den Schmerz in abgeklärter Vornehmheit personifiziert, aber durch die Vervielfältigung und Steigerung hat die Idee an Ausdruckskraft eher verloren als gewonnen.

Die Frage erscheint berechtigt, ob diese Zeit überhaupt noch starker Gefühlsäußerungen fähig lei. Sentimental ist sie, bleibt es in allen Lebenslagen, in Luft und Leid. Obwohl es an erotischen Szenen gewiß nicht fehlt, kommt es doch nie zum elementaren Ausbruch einer echten Liebesleidenschaft, alles Triebhafte ist geschwächt und temperiert. Immer noch umschwärmen lüsterne Satyrn die Mänaden, doch ihre stürmische Gier hat sich ganz verloren und artet in losen Flirt, in ein possierliches spielerisches Getue aus. Wie Zeus als Schwan der Leda sich naht, hat die ältere Kunst unseres Wissens niemals dargestellt, die Vasenmalerei kennt diesen Stoff überhaupt nicht, erst die Plastik des vierten Jahrhunderts hat ihn aufgegriffen (statuarische Gruppe, vermutlich von Timotheos, und Terrakotten), allein im Gegensatz zu Schöpfungen der jüngeren Antike, welche das Pikante des Themas sich nicht entgehen läßt, ist jede Andeutung des Geschlechtsaktes selbst hier unterblieben, das sinnliche Moment ist vollkommen ausgeschaltet. Was geschildert werden soll, ist bloß die schützende Aufnahme des verfolgten und verängstigten Tieres, und sein weiches Sichanschmiegen an den blühenden Mädchenkörper. Man vergleiche dagegen die harte Wucht und rücklichtslos brutale Deutlichkeit des Archaismus in allem, was die sexuelle Vereinigung betrifft. Bei Liebesgruppen, wie sie jetzt häufig - in Relief und Malerei - den Schmuck prunkvoller Hochzeitsgefäße bilden, wird der Ton einer schmachtenden Sehnsucht angeschlagen, Miene und Haltung drücken nichts als Hingabe und gefühlvolle Zärtlichkeit aus. In vielen Fällen aber ist es ein rein passives Schwelgen im Zustande wonniger Verzückung, der Darstellung liegt kein bestimmter Vorgang zugrunde, es handelt sich um eine Stimmungsmalerei, welche das Ganze mit der weichen Atmosphäre von Glück und Wohlleben umhüllt. Es ist schon bezeichnend, daß der einzelne Eros oft nicht mehr genügen will: nach allen Seiten muß die Liebe flattern, die gesamte Umgebung hat an der aphrodisischen Seligkeit teil. Mehr und mehr verblaßt das Interesse an sachlicher Erzählung, dafür wird das Bild bis in den letzten Winkel von den lyrischen Schwingungen eines süßen Dämmerdaseins durchzittert. Die Gemälde der sog. Kertscher Vasen stehen völlig unter diesem Bann. Man sieht, es ist das Parisurteil gemeint, die Begegnung des Paris mit Helena, Herakles im Hesperidengarten, eine Versammlung der Olympier oder der eleusinischen Gottheiten, - allein die Personen sind so in ihre eigene Empfindungswelt verlunken, daß die Vorstellung eines sinnvollen Zusammenhangs sich nicht ergeben Wenn oben von den formalen Kompolitionen dieser Periode gesagt worden ist, daß sie dem Künstler gleichsam unter den Händen zerfließen, so trifft das auch auf den geistigen Gehalt des Kunstwerks zu: er lockert sich und löst sich auf, und nur noch im allgemeinen Umriß ist das Thema überhaupt zu fassen.

Vierter Abschnitt.

Die hellenistische Kunst.

TOCH vor wenigen Menschenaltern würde kaum jemand darauf verfallen sein, die nachklassische Periode der griechischen Kunst als eine Zeit mit stark schöpferischen Anlagen zu verstehen, deren Entwicklung nicht nur ein Stück weiter, sondern auch aufwärts führt. Die Kunstwerke des Hellenismus lahen lich lange Zeit einem tiefeingewurzelten Mißtrauen, einem ausgelprochenen Widerwillen und Itarren Vorurteilen gegenüber. Man ftellte mit Befremden felt, daß die Antike hier nicht allein die Liebe zur ruhigen Linie und zum schlichten Ton verloren hatte, sondern auch das Verständnis für die Schönheit der Ruhe überhaupt. Und man nahm das, was an deren Stelle getreten war, nicht für echt, die starke Gebärde, der erregte Ausdruck, die zuckende Heftigkeit erschienen einem Geschmack, der im Anschauen einfacher und maßvoller Verhältnisse geschult worden war, als ein krampfhafter Versuch, den Eindruck des Grandiosen mit dem brutalsten Kraftaufwand hervorzurufen. Man sah den sicheren Aufbau eines harmonischen Formensystems ins Wanken geraten, die geschlossene Komposition der drohenden Auflösung ausgesetzt, die Klarheit von Umriß und Inhalt getrübt. Kurz, dieser als schwülstig empfundene Stil mußte das harte Urteil über sich ergehen lassen, er habe die Richtlinien der wahren und großen Kunst aus den Augen verloren und treibe in verblendeter Effekthascherei dem Verfall und der Entartung zu.

Die Gegenwart hat zum Problem des Hellenismus ein anderes Verhältnis gewonnen. Es liegt dies nicht bloß daran, daß wir die künstlerische Produktion und Produktivität dieser Zeit doch eben sehr viel besser kennen als frühere Generationen, deren Gesichtskreis noch nicht durch die Ergebnisse der Ausgrabungen im griechischen Osten erweitert war. Gewiß erscheint heute, dank dem bedeutenden Zuwachs an Originalen von seltener Frische und Güte der Arbeit, die Qualität der Kunstleistung in wesentlich günstigerem Licht. Wir sind nicht mehr auf die vielfach so fragwürdige Quelle später Kopien angewiesen, wir bekommen die Antwort auf unsere Fragen aus erster Hand. Und dann wird uns eine richtige Einschätzung der ganzen Epoche vor allem

dadurch erleichtert, daß ein Studium ihrer monumentalen Überreste an Ort und Stelle uns in die Lage setzt, die Denkmäler in ihrer lokalen und kulturellen Bedingtheit zu erfassen: als Geschöpfe, die einem bestimmten Boden entstiegen sind und nur dort ihre ganze Wirkung tun. Erst durch die Freilegung der hellenistischen Städte und Heiligtümer in Kleinasien ist uns die Ursprünglichkeit und Selbständigkeit dieser schaffensfrohen Kunst zu vollem Bewußtlein gebracht worden. Ihrer gerechten Würdigung war dadurch so lange der Weg versperrt, daß man sie immer nur als überreise Frucht, als das späte Ende einer erschlaffenden Entwicklung verstand. Und doch sind es ganz neue Dinge, die sie zu sagen hat, und wo sie mit dem Gut der Vergangenheit sich auseinandersetzt, geschieht es im Gefühl eines kraftvollen eigenen Könnens. Der Hauptgrund aber, weshalb unsere Zeit den Tendenzen dieser Epoche ein erhöhtes Verständnis entgegenbringt, ist die wachsende Einsicht in ihre Wesensverwandtschaft mit der neueren Kunst. Das hellenistische Zeitalter legt in der Tat eine Gesinnung und Absichten an den Tag, die dem modernen Empfinden sehr viel näher stehen als alles Klassische. Nur wird man das Erwachen dieser Regungen nicht erst da erblicken wollen, wo der Kontrast zu eben jenem «Klassischen» in greller Deutlichkeit und leidenschaftlicher Steigerung sich bemerkbar macht. Man versuche das Phänomen mit den Wurzeln auszuheben: nur so dürfte es als organisches Gewächs in seinen Zusammenhängen wirklich zu begreifen sein.

Wir nehmen für unsere Darstellung das Recht in Anspruch, den Begriff des Hellenismus im weitesten Sinne fassen zu dürfen, indem wir darunter den ganzen Zeitraum von Alexander dem Großen bis Augustus verstehen. Wir verstoßen damit gegen die geläufige wissenschaftliche Definition, welche die Regierungszeit Alexanders selbst in diese Periode nicht mit einbezieht, und eine kurze Erklärung erscheint daher geboten. Es liegt uns fern, den Einfluß der geschichtlichen Ereignisse auf die Entfaltung des griechischen Kunstlebens in den letzten Jahrhunderten vor Christi Geburt in Abrede zu stellen oder zu unterschätzen. Die Gründung neuer Reiche im Osten der hellenischen Welt, die dadurch hervorgerufene örtliche Verschiebung der politischen und kulturellen Machtverhältnisse, die direkte Auseinandersetzung mit dem Orient und das laute Sichvordrängen ungriechilcher Elemente, das alles hat natürlich auf das Verhalten der bildenden Künste in erheblichem Maße eingewirkt. Die Zentren der neuen Staatenkörper in Kleinasien, Syrien und Ägypten sind zugleich Sammelpunkte für künstlerische Bestrebungen von zum Teil stark betonter lokaler Sonderart, es kristallisieren sich eigentliche «Schulen» heraus, von denen jede ihre eigenen Wege gehen will. Indessen, von der Warte einer allgemeinen stilgeschichtlichen Betrachtung aus gesehen, verlieren diese unterscheidenden Merkmale an Bedeutung, und ihre Analyse muß als eine Aufgabe zweiter Ordnung erscheinen. Je weiter man den Abstand nimmt, um so mehr verwischen

sich die Grenzen, allem Reichtum individueller Ausdrucksformen zum Trotz wird die Vorstellung einer großen Einheit sich behaupten. Politische Umwälzungen von epochemachender Wichtigkeit, wie die Auflösung der makedonischen Weltherrschaft und die endgültige Bildung der Diadochendynastien, haben gleichartige revolutionäre Bewegungen auf dem Gebiete des künstlerischen Schaffens nicht zur Seite, und die Wende vom vierten zum dritten Jahrhundert bedeutet daher keinen bemerkenswerten Einschnitt im Werdegang der griechischen Kunst. Setzt man an dieser Stelle ein, so haben wir das Gefühl, schon mitten im vollen Strom zu treiben, er führt uns an Bildern von größter Mannigfaltigkeit vorüber, die sich in raschem Wechsel ablösen, jede neue Kurve erößnet Ausblicke nach einer neuen Richtung hin: und doch ist es noch immer die gleiche Bahn, in der wir uns vorwärts bewegen.

Der Beginn der neuen Stilentwicklung fällt in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts. Wir lassen zunächst die Frage unberührt, inwieweit die Erregungen der Alexanderzeit dazu beigetragen haben mochten, im Bereich des bildnerischen Schaffens schlummernde Energien zu wecken. Jedenfalls ist es unverkennbar, daß die Auffrischung des gesamten Kunstlebens mit jener gewaltsamen Umorientierung aller äußeren Verhältnisse zeitlich zusammengeht. Und gerade den beiden Männern, die am Hof des großen Makedonen sich besonderer Gunst erfreuen, kommt bei der Ausstellung des neuen Kunstprogramms - von einem solchen darf hier in der Tat gesprochen werden - die eigentlich führende Rolle zu. Lysipp hat der Plastik ganz neuen Impuls gegeben, er ist es, der mit der klassischen Tradition in entscheidenden Fragen bricht. Der Apoxyomenos ist das erste Bild eines modernen Menschen, sein Anblick muß auch auf den Beschauer, dem das Verständnis vergangener Kunstformen sich noch nicht erschlossen hat, mit der schlagenden Kraft unmittelbaren Erlebens wirken. Obwohl es sich, nach Gegenstand und äußerer Aufmachung, um einen statuarischen Typus handelt, der auf eine jahrhundertelange kontinuierliche Entwicklung zurückzublicken hat, genügt ein flüchtiger Vergleich mit irgend einer älteren Lösung des Problems, um den gewaltigen Abstand zu erkennen, der diese Leistung von allen vorangegangenen Verluchen plastischen Gestaltens trennt. Manchem mag es erst hier bewußt werden, weshalb die Bilderwelt des klassischen Griechentums trotz allen Zaubers ihrer harmonischen Schönheit dem Schauen und Empfinden unserer Zeit so fern und schwer zu fallen ist, noch das fünfte Jahrhundert zieht seine Säfte aus einem anderen Boden, und «sein Geist ist doch nie unser Geist» (J. Burckhardt). Wir sind, dank einem einwandfreien Kopienmaterial, über den persönlichen Stil des Sikyoniers und über seinen aktiven Anteil am Ausbau der Kunstmittel ganz gut unterrichtet, allein auch wenn die Denkmäler uns im Stiche ließen, so müßten uns schon die erhaltenen Urteile der antiken Kunstliteratur und die eigenen Aussprüche des Lysipp, soweit sie in jenen

verwertet sind, die geschichtliche Mission des Mannes erraten lassen. hier dem Künltler in den Mund gelegt wird – und nach dem Charakter unserer Quellen ist an der Echtheit zu zweifeln kaum erlaubt -, das klingt wie ein entschiedener Protest gegen jede konventionelle Ausdrucks= weise, als das Bekenntnis zu einer neuen Art des Sehens und zum Recht auf volle Unabhängigkeit. Gebürtig aus einer Stadt, deren weitberühmte Bildhauerschule durch Generationen den festen Bestand bewährter Lehren beharrlich pflegt und weitererbt, im Gehege strenger künstlerischer Zucht und überlieferter Anschauungen aufgewachsen, reißt er kühn sich los und sucht die Menschen darzustellen «wie sie ihm erscheinen»: im bewußten Gegensatz zu den bisher gültigen Begriffen einer regelrechten Konstruktion. Und genau dieselbe Stellung nimmt in der Geschichte der griechischen Malerei der Zeitgenosse des Lysipp und sein Kollege am makedonischen Hof, Apelles ein. Wir werden im nachstehenden zu zeigen haben, wie gerade in den Tagen von Alexanders Herrschaft auch auf dem Gebiet der Flächenkunst die grundfätzliche Abkehr von den klassischen Prinzipien sich vollzieht.

Von da ab bleiben Macht und Geltung der neuen Errungenschaften während einer Dauer von nahezu dreihundert Jahren in ihren Grundfesten unerschüttert, nur zu immer größerem Reichtum und Raffinement entwickelt sich das Gelamtbild der künstlerischen Produktion. Den Abschluß der Periode bezeichnen die letzten Jahrzehnte der römischen Republik. Es mag sein, daß wir in diesem Ende das Resultat eines natürlichen Zersetzungsprozesses vor uns haben. Die spielerische Leichtsertigkeit, in welche die Bewegung schließlich ausartet, entspricht in ihrer Bedeutung jenem launischen Manierismus, der uns noch am Ausgang jeder großen Stilepoche des Griechentums entgegengetreten ist. Die hellenistische Kunst ist von selber eingegangen, ihre Zeit war gekommen, ihr Schatz an Lebenskraft hatte sich erschöpft. Allein auf den Betrachter wirkt die selbstsichere und herrische Art, mit der dann zu Beginn des römischen Kaiserreiches der Klassizismus der Welt seinen Willen verkündet und seinen neuen Ideen Gestalt verleiht, in der Tat mit der Wucht eines planmäßig herbeigeführten Umsturzes, als eine plötzliche und gewaltsame Reaktion. Es gibt in der antiken Kunstgeschichte nur ganz wenige Einschnitte von solcher Schärfe, wie diesen scheinbar ganz unmotivierten Übergang zum augusteischen «Empire». Im gesamten Verlauf der hellenistischen Periode sind Symptome einer Sinnesänderung von ähnlicher Schroffheit nirgends zu verspüren, und obwohl die Entwicklung niemals aussetzt und in den drei Jahrhunderten die Züge sich sehr stark verwandeln, geht doch an keiner Stelle der Zusammenhang verloren. Es ist nicht leicht, die vielfältigen Bestrebungen des Hellenismus unter einem Sammelbegriff zu ordnen, mit einem Schlagwort ist es nicht getan, allein der Stil der erregten Formen, der trotz aller Gradunterschiede den künstlerischen Ausdruck dieser ganzen Zeit bestimmt,

bedeutet den empfindlichsten Kontrast zum Formenideal der vorangegangenen Klassik sowohl als der nachfolgenden klassizistischen Richtung. Mit einem stürmischen Aufwallen setzt die Epoche ein, und auch ihr Ende ließe sich anschaulich machen durch ein Bild: diese Kunst gleicht dem Kerzengeslacker eines festlich erhellten Saales, dessen Lichter in der Zugluft ungeberdig tänzeln, und dann, wenn die Fenster geschlossen werden und die Unrast sich legt, wieder still und ruhig brennen und aufrecht und gerade stehen.

I. Triebkräfte des Hellenismus.

Jede Zeit hat ihr eigenes Tempo des künstlerischen Schaffens. Der archaische Stil geht langsam und bedächtig vor, er überstürzt sich niemals, und man sieht es schon seinen sauber geschälten Skulpturen, den oft so unendlich sorgfältig gemalten Vasenbildern an, daß diese peinliche und korrekte Manier die seinem Welen gemäße Ausdrucksweile ist. Vom Hellenismus gilt das gerade Gegenteil. Seine Striche haben einen entschlossenen Zug, und eine impressionistische Maltechnik, wie sie sich hier allmählich herausbildet, wo die Farben in Flecken und Tupfen trefflicher auf die Fläche geworfen werden, ist immer ein Zeichen von Wagemut. Auch an Werken der Plastik lassen sich ähnliche Beobachtungen machen. An manchen Köpfen fällt eine ungleiche Ausführung auf, eine Asymmetrie der Gesichtshälften, und es wäre ganz zwecklos, dahinter feinere älthetische Absicht zu suchen. Man darf diese Köpfe nicht am Maßstab klassischer Proportionierung messen, man soll sie überhaupt nicht messen, denn lie lind nicht mehr konstrujert, sondern entworfen, und die Unmittelbarkeit ihrer Entstehung macht Vorzug und Schwäche der Formengebung aus. Das lind nun Momente, die bis zu einem gewillen Grad für die Kunst dieser Zeit überhaupt bezeichnend sind: die rasche Auffassung und eine frische Energie in Anlage und Durchführung der bildnerischen Arbeit. Es versteht sich von lelbst, daß die Art der Aufträge zur schleunigen und unbedenklichen Produktion geradezu zwingen mußte. Die Bauleidenschaft zu Anfang der Periode kennt keine Grenzen. Alexander soll siebzig neue Städte gegründet haben, und immer ist die Stadt ein Werk aus einem Guß. Skulptur und Malerei haben mit dieser hastigen Gangart Schritt zu halten, und das gesamte Kunstleben erscheint wie von einer nervösen Ungeduld ergriffen. Die Vorliebe für Ephemerbauten größten Stils, die seit dem Bekanntwerden mit orientalischer Prunklucht üppig aufblüht, hat nicht nur die Vergeudung koltbaren Materials, sondern einen unerhörten Verbrauch künstlerischer Kräfte zur Folge, denn diese phantastischen, mit erlesenster Pracht aufgeputzten Luxusdenkmäler sind nur für den Augenblick geschaffen, und die Bezeichnung «Denkmal» ist daher eigentlich nicht am Platz. Die Phantalie des griechischen Künstlers sieht sich

hier mit einem Male vor ganz neue und ungewohnte Aufgaben gestellt und zu einer gesteigerten Aktivität angehalten, die einzig auf die Gegenwart zu wirken sucht und alles auf den jähen Effekt berechnet.

Das lebhafte Interesse sodann, das diese Kunst der Wirklichkeit entgegenbringt, mag wohl manchen an den Natursinn der kretisch-mykenischen Zeit erinnern. Nur daß jener der naiven Neugier des Kindes zu vergleichen ist, die nach dem ersten staunenden Betasten bald erlahmt, während der Hellenismus der Fülle der Gesichte durchaus kritisch prüfend gegenübersteht, mit dem zergliedernden Blick des Forschers, der in zäher Ausdauer den Dingen auf den Grund zu gehen sucht. Es ist das Zeitalter der empirischen Wilsenschaft, an deren Arbeit selbst fürstliche Dilettanten sich mit Ernst beteiligen, und das streng sachliche Studium der Natur und aller ihrer Erscheinungsformen bestimmt nun auch die Haltung der bildenden Kunst. Hier zeigt sie ihre Gewillenhaftigkeit, die sie in anderen Dingen vermissen läßt. Mit der Unbefangenheit des Betrachters ist nicht mehr zu rechnen, das Publikum will überzeugt lein, es glaubt nur, was ihm bewiesen wird. Daher dieses oft nüchterne und pedantische Ausbreiten von Kenntnissen, das auffällige Verweilen bei Erfahrungstatlachen, die unbedingte Ehrlichkeit in der Schilderung von Zuständen und Vorgängen aus dem ganzen Bereich der sichtbaren Welt. Es ist keine Frage, daß die Kunst auf diesem Wege stellenweise in Niederungen hinabgezogen worden ist, vor welchen sich die Klassik gestillentlich zu hüten wußte. Allein andererseits hat sie sich auch durch ihre unablässige Fühlung mit der Wirklichkeit eine Schärfe der Beobachtungsgabe erworben, wie sie früheren Zeiten niemals eigen war. Wo diese mit typischen und allgemeinen Wendungen sich begnügten, wird jetzt auf eine erschöpfende Charakteristik des Sonderfalles gedrungen. Man hat sein Auge ausgebildet zu einem Instrument von absoluter Sicherheit, das nie verlagt, und die Freude am Entdecken erfüllt diese Kunst so sehr, daß sie ein Müdewerden gar nicht zu kennen scheint. Das Individuelle hat eine bisher unerreichte Geltung erlangt, und nirgends zeigt sich das deutlicher als im Porträt: jeder Kopf besitzt seinen bestimmten Ausdruckswert. Es ist gar nicht schwer, eine lange Reihe hellenistischer Bildnisse sich sich sich sie dem Gedächtnis einzuprägen, daß ihre Züge nicht durcheinander geraten, weil die geringfügigste Einzelheit in der klar erschauten Eigenart des Dargestellten verfestigt ist.

Die Frage, ob etwas «schön» sei — im Sinne des Vollkommenen und Fehlerfreien, wie es der klassische Geschmack verlangt —, existiert für die Kunst des
Hellenismus nicht. Sie hält die Fackel der Wahrheit in der Hand, und
alles, was in ihrem Glanz erstrahlt, verdient es auch gesehen zu werden.
Und deshalb will sie von dem Vorurteil nichts wissen, daß nur die Wohlgestalt der künstlerischen Wiedergabe würdig sei, sie öffnet auch dem Siechen
und Bettler ihre Pforten, und nun zieht das Leben, wie es wirklich ist, mit

seinem Schimmer und mit seinen Schatten, mit Blütenduft und herbem Erdgeruch in die so lange Zeit dem Kult des Reinen und Schönen allein geweihten Räume ein.

1. Macht und Reichtum.

Einen wesentlichen Charakterzug des neuen Zeitalters wird man in einer allgemeinen Unzufriedenheit mit dem Bestand und Gebrauch der bisherigen Kunstmittel sehen müssen. Die Welt ist anspruchsvoller geworden, sie fordert stärkere Reizungen, energischere Ausnutzung des verfügbaren Raumes oder Bildstoffs, gewaltigere Massen, bedeutendere Masse, mit einem Wort: mehr.

Der wachsenden Schaulust wird zunächst dadurch Rechnung getragen, daß man den Dingen eine größere Ausdehnung erlaubt, nach jeder Richtung hin, Bildwerke und Bauten nehmen gern kolossale Dimensionen an. Die eherne Riesenfigur des Sonnengottes, die der Lysippschüler Chares für den Hafen von Rhodos schuf, ist ein sprechender Beleg für diesen Willen zur Was die Architektur betrifft, so wird der Blick nun in Höhen geleitet, nach denen er früher sich niemals verstiegen. So wahr es im allgemeinen ist, daß die Antike den Hochdrang nicht kennt, wie er besonders in der Gotik beinah zur krankhaften Sehnsucht wird: hier haben wir immerhin einen Ansatz dazu. Der unter den ersten Ptolemäern erbaute Pharos von Alexandrien, den das Altertum zu den sieben Weltwundern rechnet, bringt in das Bild der hellenischen Baukunst einen durchaus neuen Zug. Anderen Zeiten und Völkern ist der Turm das Symbol der Erhabenheit, dem Griechentum dagegen liegt der Gedanke fern, und einzig in dieser Periode, wo sich der Sinn für das Monumentale mit barocker Phantastik vermählt, schießt jäh und kühn die Vertikale empor. Auch ein Ephemerbau wie das Prunkzelt des zweiten Ptolemäos will durch die ungewöhnliche Höhe seiner Deckenstützen wirken. Sie sind sehr dünn, als überschlanke Palmstämme und Thyrsosstäbe gestaltet, und dies betonte Missverhältnis von Säulenhöhe und Durchmesser spielt eine immer bedeutendere Rolle, vor allem in der pompejanischen Wanddekoration, wo die eleganten Streben Proportionen bekommen, welche die Klassik ohne Zweifel als widernatürlich und widerlich empfunden haben würde. Desgleichen geht die Breitenentwicklung ins Ungemessene. Da schweift nun das Auge an langgestreckten Fassaden hin, an Säulenhallen, die kein Ende finden wollen, an Treppenstufen von gigantischem Format, als Beispiel für letzteres diene der pergamenische Zeusaltar oder die sehr verwandte Frontbildung des Athenaheiligtums von Lindos, wo der Strang der mächtigen Horizontalen die Gebäudemassen weit auseinanderschiebt. Vor allem aber wird mit Macht in die Tiefe gegriffen. Gewaltige Perspektiven eröffnen sich, Platze von riesenhaften Dimensionen dehnen im Weichbild der Städte sich aus,

mit den imposantesten Architekturdenkmälern im Hintergrund. Das Verlangen nach Weiträumigkeit und Fernwirkung bestimmt auch die Konstruktion der Gebäude selbst. Nicht nur daß die Spannweite eines Saales bedeutend vergrößert wird und die Rückwand immer mehr nach hinten sich verzieht: es wird alles aufgeboten, um die absoluten Größenverhältnisse durch künstliche Mittel zu überbieten. Ist die tiefe Säulenhalle an sich schon bezeichnend für die raumerweiternden Tendenzen des Hellenismus, so gilt das noch in besonderem Grade vom Pseudodipteros (z. B. Artemision zu Magnesia a. M.), wo die Grundrißmasse einer doppelten Säulenstellung entsprechen würden, die innere Reihe aber fehlt, man will die Wand im Schatten verschwinden lassen und treibt sie fürs Auge zurück.

Wir haben mit diesem Hinweis nur eben andeutend eine Sache berührt, die als ein wesentliches Symptom des hellenistischen Kunstwollens zu betrachten ist. Denn dieser Zug ins Große beherrscht nun auch alle Bildkomposition. Man muß von einer «maniera grande» sprechen, wenn man sieht wie die Darstellung sich immer mächtigere Flächen erobert. Auf den großen Prachtvasen Unteritaliens türmt sich die Szene in mehreren Reihen übereinander zu einem stattlichen Hochbild auf. Andererseits erfreut sich das Breitformat einer ausgesprochenen Vorliebe, doch ist es dann weniger das effektive Längenmaß, welches die Vorstellung der horizontalen Ausdehnung bestimmt, als die Wucht mit der, in einem Schuß, der Einschlag von einem Bildrand zum anderen geworfen wird. Man prüfe daraufhin die umfangreichsten Kampfbilder aus dem Beginn der Periode, die Alexanderschlacht, die Langseite des großen sidonischen Sarkophags: wie hier Figuren und Gruppen sich verketten zum einheitlich geschauten Massengewühl, das ein einziger Strom der Erregung durchzittert. Weit Großartigeres noch leistet in dieser Hinsicht dann der Gigantenfries des pergamenischen Altars, hier wird das Kampfgewoge als zäh verdichtetes Band rings um den ganzen Baukörper geschlungen. Die wichtigste Errungenschaft aber stellt doch die Erschließung der Bildtiefe dar. Von der kühnen Prospekt- und Landschaftsmalerei der Spätzeit nicht zu reden, die keine Raumschranken mehr kennen will und das Grenzenlose schildern möchte: schon die Alexanderschlacht täuscht, gerade weil der Augenpunkt tief gewählt ist, dem Beschauer eine ungeheure Weite vor. Und es ist auch hier wieder diese Sehnlucht nach dem Kololsalen, was die Künstlerhand so verwegen in die Ferne langen läßt.

Die Bewunderung der Größe geht nun Hand in Hand mit einer lebhaften Freude an der Vielheit und Massenhaftigkeit. Es ist als wage es das einzelne Element gar nicht mehr, allein und ohne Begleitung sich zu zeigen. Daß da, wo es wirklich auf die Menge ankommt, wie im Schlachtenbild, die Figurenzahl immer gewaltiger anwachsen muß, ist selbstverständlich, aber wir beobachten diese Steigerung und Vervielfachung jetzt überall. In den

Szenen des pergamenischen Telephosfrieses hat oft jede Hauptperson eine Folie von Statisten hinter sich, sie müssen so zusammenrücken, daß stets ein ganzes Figurenbündel entsteht. Der derart beschwerte Bildstoff erhält dann sein notwendiges Gegengewicht in einer verstärkten Umrahmung: ein einziges Glied genügt nicht mehr, die Motive werden verdoppelt oder verdreisacht. Bereits in der Vasenmalerei der Alexanderzeit begegnen wir einer ausfälligen Vorliebe für Häufung der Ornamentstreifen, indem etwa Eierstäbe verschiedener Höhe und Form aufeinander folgen — ein schon ganz barocker Zug. Die Architektur vermehrt ihre Gelims- und Sockelprofile, die Ringe der Säulenplinthen. Im Widerspruch zu allem Herkommen wird der didymäische Tempel auf einen Unterbau von sieben (statt bloß drei) Stufen gestellt. Auch die Mehrstöckigkeit der Bauten ist aus diesem Hang zur Kumulation zu erklären. Im frühen dritten Jahrhundert kommen die zweigeschossigen Säulenhallen und Rundbauten auf, und die geschlossene Fassade markiert in ihrer Gliederung gern den Etagentyp (z. B. Rathaus von Milet). Endlich ist an die Vermannigfaltigung der Grundrißformen zu erinnern, wie sie im mehrschiffigen Hallenbau vorliegt; auch hierfür ist das Didymaion ein Musterbeilpiel, mit leinem doppelten Säulenumgang und der dreifachen Reihe im Pronaos, welche den Kern des Riefentempels hinter einem ganzen Wald geriefelter Stämme verbergen. Es ist keine Frage, daß dem Beschauer das Erfassen des Bildes durch all diese Komplikationen außerordentlich erschwert wird, allein Klarheit und Überlichtlichkeit lind auch nicht die Dinge, nach denen man jetzt Verlangen trägt. Im Gegenteil, wo immer es angeht, wälzt man der sichtenden Analyse Steine in den Weg. Als schön wird das Überquellende empfunden, die wuchernde Menge, alles was nicht einfach ist. Das Stilleben bedeutet eine Errungenschaft des Hellenismus, auf welche diese Kunst besonders stolz zu sein scheint, und je mehr Objekte sich zusammendrängen, um so reizvoller der Anblick. Der möglichst wirre Haufen von Waffen und Trophäen ist ein beliebter Reliefschmuck offizieller Bauten. Die Gemälde werden nicht nur mit figürlicher Staffage vollgepfropft, auch den Boden sehen wir übersät mit Gegenständen, und oft ist der Rahmen bis zum Bersten gefüllt und vermag den Inhalt kaum zu fassen.

Ein drittes Moment: Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit, zum Vielen kommt das Vielerlei. Man dringt auf häufigen Wechsel der Formen, und in der Architektur führen diese Tendenzen immer mehr zu einer Stilmischung, welche die heterogensten Elemente zu einem Gesamtbild von üppigstem Reichtum verschweißt. Das Nebeneinander dorischer und ionischer Stilsformen am gleichen Bau sinden wir vereinzelt zwar schon im fünsten Jahrhundert, und zu Beginn des vierten nimmt der Athenatempel in Tegea noch den korinthischen Säulentypus hinzu. Doch kommt es hier nicht eigentlich zu einer organischen Verschmelzung, denn die verschiedenartigen Glieder bleiben

lich immerhin räumlich getrennt, und man kann höchstens von einer Zusammensetzung des Baukörpers aus mehreren Raumkompartimenten verschiedenen Ursprungs reden: die dorische Säulenhalle umschließt einen Innenraum mit andersgearteter Struktur. Der Hellenismus dagegen verwischt gestillentlich die Grenzen und stellt die Typen in einer Weise durcheinander, daß dem Auge eine reinliche Sonderung der Teile nicht mehr möglich ist, es wird gezwungen die wirre Symphonie disparater Einzelheiten als ein geschlossenes Ganzes hinzunehmen. Auch wenn dorische und ionische Säulenreihen nach Stockwerken geschieden sind, so stehen sie doch als gleichwertige Faktoren in derlelben Front. Und bei genauerem Zulehen wird man die Entdeckung machen, daß auch hier die Systeme unbedenklich die Hände verschlingen. Das zweite Geschoß der großen Halle im Athenaheiligtum zu Pergamon hat Säulen und Epiltyl ionischer Ordnung, darauf folgt ein dorischer Triglyphenfries, den wieder eine ionische Zahnschnittleiste bekrönt. In anderen Fällen tragen dorische Säulen ein echt ionisches Gebälk. Die strengen Stilgesetze der klassischen Baukunst haben ihre Macht verloren. Selbst die Säule als solche fühlt sich an keine feste Norm mehr gebunden. Niemand scheint jetzt Anstoß daran zu nehmen, wenn der dorische Schaft nach ionischem Muster kanneliert oder wenn ihm eine geschweifte Basis untergeschoben wird, obschon eine solche Verquickung von Dingen, die sich von Haus aus fremd und ihrem Wesen nach unvereinbar sind, aller Tradition ins Gesicht schlägt. Und sie müßte auch optisch unerträglich sein, wenn nicht das einzelne System zugunsten einer einheitlichen Wirkung auf bestimmte Züge seiner Eigenart verzichten würde. Die starre Härte des dorischen Stils, seine kraftvoll primitive Derbheit wird preisgegeben, der Umriß des Kapitells gerät in Schwingung und manchmal nähert sich seine Form dem weichen Polstertorus des ionischen Säulenkopfes. Überall nisten in Ecken und Fugen des ehemals kahlen Gebälkes die zierlichen Schmuckmotive jüngerer Stilarten sich ein, Perlschnüre, Eierstäbe, Ranken und Blätter. Natürlich wird es gern gesehen, wenn im Rahmen einer längeren Säulenreihe die Ornamentierung der einzelnen Glieder wechselt: an der Hauptfassade des didymäischen Tempels ist keine Basis der anderen gleich, vielmehr bedeutet hier jedes einzelne Postament eine ganz originelle Lösung, figürliche, pflanzliche und geometrisch-lineare Muster lösen einander ab.

In Plastik und Malerei entspricht diesem Streben nach polyphoner Wirkung eine überaus lebhafte Variation der Typen. Schon die figurenreichen Kampf- und Jagdszenen des ausgehenden vierten Jahrhunderts mischen die Wirklichkeit der Gegenwart mit Gestalten eines imaginären Daseins. Am Alexandersarkophag muß sich der phantastische Aufputz des Königs, die «heroische» Nachtheit einzelner Griechen mit dem streng realistisch geschilderten Kostüm der Orientalen und der zeitgenössischen Makedonenunisorm vertragen. Je tieser man vordringt in das Dickicht der hellenistischen Kunstwelt, um so

unruhiger und bunter wird das Bild, bis wir dann, im zweiten Jahrhundert v. Chr., an einer Stelle angelangt find, wo alle Register gezogen werden und ein Stimmengewirr von überwältigender Fülle auf uns einbrauft. Der Sockelfries des pergamenischen Altars schildert die Schlacht zwischen Göttern und Giganten auf denkbar breitester Grundlage und mit einer so großen Figurenzahl, wie das bisher noch niemals verlucht worden war. Und freilich war es ein Wagnis kühnster Art: galt es doch das Auge des Beschauers, ohne es ermüden zu lassen, an einer endlos scheinenden Kette von Kampfgruppen entlang zu führen. Die schwierige Aufgabe ist mit einer souveränen Meisterschaft gelöst worden, und vielleicht gibt es überhaupt kein zweites Beispiel für einen so mühelos quellenden Reichtum von Nuancen, jedenfalls keines in der griechischen Kunst. Gewiß hatten schon frühere Bearbeitungen des Themas Wert auf möglichste Abwechslung der Typen gelegt, aber auf dem dort eingeschlagenen Weg wäre ein derart raffiniert abgestuftes Gesamtbild, wie es hier geboten wird, niemals zu erreichen gewesen. Es bleibt nicht bloß bei der Teilung des Gigantenheeres in halbtierische Mischgestalten und rein menschliche Figuren, wobei wieder zwischen nachten, teilweise und voll bewaffneten Kriegern, bärtigen und jugendlichen geschieden wird, zwischen abschreckender Häßlichkeit und strahlender Männerschönheit: ein grundsätzlich Neues bedeutet vielmehr das eigenmächtige Vorgehen einer hemmungslosen Schöpferlaune. Der schlangenbeinige Dämon ist zwar keine Erfindung der Pergamener, aber nun wird das phantastische Gebilde zum Ausgangspunkt genommen für Kombinationen verwegenster Art, und wir sehen den Menschenleib nicht nur mit Drachengewürm, sondern mit der viehischen Kraftnatur eines Stieres oder eines Löwen verwachsen. Seeungetüme von seltener Phantastik tauchen aus der Flut, und in den Lüften schwirrt es von Flügeln, deren Vogelgefieder durchletzt ist mit bizarr geformten Fischflossen und spitzen Stacheln. Diesem schillernden Reichtum hält nun aber eine ebenso reich differenzierte Schar göttlicher Streiter die Wage. Es geschieht jetzt zum erstenmal und ist ein Beweis für ein bewußt eklektisches Verfahren, daß Typen der älteren klassischen Kunst, wie die Figuren von Athena, Artemis, Apollon und Zeus, mit solchen von allermodernster Prägung wechseln. Die Neigung zum Individualisieren geht hier schon sehr weit, es gibt Fälle wo man sich fragen muß, ob nicht geradezu Porträtähnlichkeit mit den berühmtesten Zeitgenossen angestrebt sei: die Gesichtszüge des Helios z. B. erinnern wohl nicht zufällig an die Münzbildnisse der pergamenischen Dynastie. Wie außerordentlich lebhaft das Bedürfnis nach fortwährender Veränderung ist, lehrt die Dreigestalt der Hekate, deren Köpfe nach Haartracht und Schmuck unter sich völlig verschieden sind (der mittlere ist behelmt, die beiden anderen nicht): etwas wofür man im Bildervorrat früherer Stilltufen vergebens nach Parallelen suchen dürfte.

Immerhin, das sind Unterschiede und Gegensätze äußerlicher, materieller Art. Es ist selbstverständlich, daß der Hellenismus an Stofflichem sehr viel mehr zu bieten hat als jede ältere Periode, allein die wahre Vielseitigkeit und schöpferische Begabung dieser Kunst zeigt sich in anderen Dingen. Wird sie vor die Aufgabe gestellt, eine größere Anzahl im wesentlichen gleich= artiger Elemente - nehmen wir an: den Schwesternchor der neun Musen nach Möglichkeit zu variieren, so genügt ihr ein diskretes Spiel mit Nuancen nicht. Solches war von jeher üblich gewesen. Die praxitelischen Basisreliefs aus Mantinea enthalten bereits eine beträchtliche Abstufung der Stellungsund Gewandmotive: und doch ist es ein beschränkter Vorrat noch, sämtliche Figuren find dem Beschauer zugewendet, und immer wieder schleichen sich in Pose und Draperie dieselben schematischen Wendungen ein. Die neue Kunst dagegen verwirft das Prinzip der harmonischen Aufreihung, sie verlangt nach der kraftvollen Dissonanz. Nichts bringt das so deutlich zum Ausdruck wie das unter dem Namen «Apotheose Homers» bekannte Relief im Britischen Museum (Fig. 49). Es ist gewiß kein Meisterwerk, zudem eine ziemlich späte Arbeit, und verdient die bewundernde Anerkennung nicht, die seinen künstlerischen Qualitäten lange Zeit gezollt worden ist. Indessen, seine kunstgeschichtliche Bedeutung wird nach wie vor unbestritten bleiben, denn von den neun hier dargestellten Musen sind zum mindesten vier - die beiden Nachbarinnen des Apollon in der Felsgrotte, im Streifen darüber die Stehende mit der Leier in der gesenkten Hand, und die Tänzerin rechts oben - vielleicht aber auch weitere, hellenistischen Musenstatuen nachgebildet, von deren Berühmtheit noch verschiedene rundplastische Repliken Zeugnis ablegen. sind stillstisch einander so nahe verwandt, daß der Gedanke an gemeinsamen Ursprung nicht von der Hand zu weisen ist; wir gewinnen damit eine Statuenserie vermutlich des zweiten Jahrhunderts v. Chr. Aber auch die übrigen Figuren sind nicht Eigentum dieses Archelaos aus Priene, der als Verfertiger des Reliefs signiert, sondern dem Typenschatz des Hellenismus entnommen. Nun mag das Disharmonische des Ensembles zum guten Teil der unbedenklich stückenden Methode des Reliefbildners und mangelndem Feingefühl zur Last zu legen sein - aber auch ein schlechter Künstler der älteren Zeit hätte nicht so komponiert. Was der Meister der Basis zu Mantinea mit Fleiß zu vermeiden versuchte, indem er stehenden und sitzenden Personen nahezu dieselbe Scheitelhöhe gab, wird hier bewußt und aufdringlich dem Auge geboten: ein jähes Emporschnellen und Niederstürzen der Kontur, dank der beträchtlichen, stark betonten Höhenunterschiede und ihres hastigen Wechsels. Motive von schärsster Gegensätzlichkeit werden durcheinander geschüttelt, lässige Ruhe antwortet erregtestem Tun. Immer neue Kopfwendungen und Blickrichtungen, und vor allem ein fortwährender Frontenwechsel der Figuren; komplizierter Chiasmus der Gliedmaßen kann auf ganz schlichte Umrißlinien

folgen. Und wenn es auch nach dem heutigen Stand der Forschung nicht mehr erlaubt erscheint, die Anordnung des Ganzen auf das Vorbild jener Statuengruppe zurückzuführen, so ergeben doch schon die sicheren Bestandteile derselben einen Bildeindruck von erstaunlicher Bewegtheit und Eleganz.

Die Erklärung für die große Variabilität dieser Kunst liegt in ihrer entschiedenen Absage an alle feste Norm, an jedes Regelwesen. Während der Archaismus auf so viele Fragen nur die eine typische Antwort zu geben weiß, Situationen und Handlungen ganz verschiedener Natur auf dieselbe Formel bringt, ist es nun gerade so, daß ein bestimmter Vorgang sich auf die mannigfachste Weise wiedergeben läßt. Und zwar denken wir dabei nicht an die verschiedenen Entwicklungsstadien einer Bewegung, sondern der einzelne Moment als solcher kann eine völlig differente Schilderung erfahren. Im gleichen Augenblick, unter denselben Bedingungen, benimmt sich jedes Individuum doch wieder anders, und dieser Einsicht in die große Wandlungsfähigkeit des menschlichen Mechanismus verdankt die hellenistische Kunst ihren schillernden polyglotten Vortrag. Eine feine Probe solcher Bewegungsfülle bietet das attalische Weihgeschenk auf der Akropolis zu Athen. Viermal war hier das Schema eines wilden Kampfes zu variieren, in vier sich entsprechenden Gruppen mit wohl derselben Figurenzahl und von ähnlichem Aufbau. Gewiß keine leichte Sache, und zu anderen Zeiten sind auch bedeutende Kräfte in solchem Fall erlahmt. Hier aber stehen wir einem Erfindungsreichtum gegenüber, der unerschöpflich scheint. Man ist erstaunt zu erfahren, wie viele Arten des Niederstürzens, Kauerns, Sichbückens möglich sind, und von den Leichen auf der Erde nimmt keine die gleiche Lage ein (Fig. 50).

Schon im Aufbau der einzelnen Figur wird der Beschauer die Überlegenheit der Gestaltungskraft gegenüber früheren Leistungen erkennen. An einer hellenistischen Statue gibt es immer sehr viel mehr zu sehen als an irgend einer aus klassischer Zeit. Es ist nicht ein Plus an Gegenständlichem, was diesen Eindruck gesteigerter Formenfülle bedingt. So überhäuft mit kleinlichem Beiwerk wie die Athena Parthenos des Phidias ist kein Götterbild der jüngeren Kunst, es ist überaus bezeichnend, daß die Kolossalkopie dieser Statue, welche in der Bibliothek zu Pergamon ihre Aufstellung fand, auf einen großen Teil der schmückenden Dinge verzichtet und nur die wirklich maßgebenden Motive beibehält. Nun vergleiche man aber eine freie Schöpfung des Hellenismus, wie die aus mehreren Wiederholungen bekannte Stadtgöttin von Antiochia, die der Lysippschüler Eutychides geschaffen hat. In lässiger Haltung, auf hohem Felsen sitzend, waltet sie ihres Wächteramts, zu ihren Füßen taucht der jugendliche Flußgott Orontes halbleibs aus den Fluten: dies und die Turmkrone der Frau und das Ährenbündel in ihrer Rechten find die einzigen symbolischen Hinweise auf die Besonderheiten des Vorwurfs.

Der ganze Körper ist in einen weiten Mantel eingehüllt. Man sollte meinen, daß eine größere Schlichtheit gar nicht möglich sei. Und nun gibt dies Ge-bilde dem Auge doch so viel zu tun, daß es den Überreichtum kaum zu bewältigen vermag und immer neuen Reizen nachgezogen wird. Es ist nötig, sich über die Gründe dieser erhöhten Bildwirkung Klarheit zu verschaffen.

Das Entscheidende hier und eigentlich in allen anderen Fällen ist die starke Ausnutzung der dritten Dimension. Es gehört jetzt zu den Selbstverständlichkeiten, daß die Figur sich ganz frei nach jeder Richtung hin entwickeln muß. Es hat den Anschein, als sei Lysipp der erste gewesen, der konsequent und mit Absicht seine Körper in die Tiefe hineingehen, aus der Tiefe herauskommen ließ. Nach ihm finden sich keine Beispiele mehr für jene flächige Gesamtanlage, die noch im praxitelischen Zeitalter die allgemein herrschende ist: wo schon der Umriß eigentlich alles sagt und der ganze Formenapparat sich seitlich auseinanderlegt. Dagegen bedeuten diejenigen Werke, die mit Sicherheit dem sikvonischen Meister oder seiner Schule zugeschrieben werden dürfen, in der Tat die völlige Loslösung aus der Ebene, und die Möglichkeit einer solchen Tiefengliederung der Gestalt ist wohl das Wichtigste, was es für die Plastik überhaupt zu entdecken gab. Wie der Körper des Apoxyomenos, trotz seiner aufrechten Haltung, dem Beschauer gleichsam entgegenwogt! Es ist nicht das sehr kühne Ausstrecken des rechten Armes allein, was die lebhafte räumliche Vorstellung erweckt, sondern die Bewegung nach vorn: das elastische Vorwärtsgleiten der Linken mit dem Schabeisen. Das Übergreifen in eine vordere Raumschicht wird nun aber Gesetz, und selbst da, wo der Leib und sämtliche Gliedmaßen starr vertikal gestreckt sein müssen, wie bei dem am Baumstamm aufgehängten Marsyas, bringt das Vornüberlinken des Hauptes mit der starken Verkürzung und Beschattung der Gesichtspartie die kraftvolle räumliche Note in das Bild. Grad und Tempo der Bewegung geben nicht den Ausschlag. Natürlich wird es gern gesehen, wenn eine Figur in heftiger Aktion auf den Beschauer losstürmt, und die ganze Gruppe des «Farnelischen Stiers» (Fig. 57) ist auf diesen Effekt hin aufgebaut, allein auch wo es sich um ruhige Situationen handelt, wird doch alles verlucht, um das Objekt so zurechtzurücken, daß der Blick ihm entlang in die Tiefe gleiten muß. Daher bei den Sitzstatuen das energische Vorschieben des einen Fußes, das Vorbeugen des Oberkörpers, das Überschneiden der Brust mit einem Arm, das Vordrängen einer Schulter oder einer ganzen Körperhälfte. Ausruhenden Stehfiguren wird gern die eine Hand auf den Rücken gelegt. Und doch ist das Umstellen der Extremitäten in optischer Hinlicht bloß ein sekundierendes Moment und es setzt voraus, daß der Rumpf selbst durch Drehung und Krümmung das Seine tut, um der Gestalt eine gehörige Tiefenwirkung zu schaffen. Man trenne aber dem Ares Ludoviss, dem sitzenden Hermes oder dem Faustkämpfer Arme und Beine ab und es bleibt noch ein Kern von so kräftiger Modellierung zurück, daß jeder Torso einer klassischen Rundfigur dagegen scheibenhaft flach erscheint.

Nichts würde die Absichten dieser Kunst so brutal durchkreuzen wie eine strenge Symmetrie. Ist es noch nie empfunden worden, wie ungeheuer stilwidrig die moderne Ergänzung des betenden Knaben gerade dadurch wirkt, daß die genau korrespondierende Haltung der beiden erhobenen Arme den schwingenden Rhythmus der elastischen Gestalt schließlich in einem plumpen Gleichmaß erstarren läßt? Und doch beruht das Geheimnis des Reichtums, der bei allem hellenistischen Bildwerk das Auge entzückt, gerade im ewigen Wechsel, im fortwährenden Verschieben der Achsen und Ändern der Richtungen, um jeden Preis sucht man dem Stabilen und Bleibenden aus dem Wege zu gehen. Was zu anderen Zeiten den Inbegriff bildnerischer Vollkommenheit bedeuten würde, macht hier jede feinere Wirkung zunichte. Es brauchen keine übertriebenen Divergenzen zu sein, schon eine gegensätzliche Bewegung von Ober- und Unterkörper, ein Wenden oder Neigen des Kopfes genügt, um den Anblick interessant zu machen. Das Feld für Experimente solcher Art hätte bereits die Klassik des fünften Jahrhunderts zur Verfügung gehabt. Es ist nicht so, als ob das Motiv des aufgestützten Fußes erst durch Lysipp der Plastik zugeführt worden wäre: der wagenbesteigende Jüngling im Konservatorenpalast, der noch der frühklassischen Periode angehört, tritt höher auf als der lysippische Sandalenbinder oder der Poseidon des Lateran oder der Alexander Rondanini - allein wie starr und leblos wirkt diele gezwungene Erscheinung neben den Geschöpfen des Hellenismus mit der Biegsamkeit ihrer Leiber und dem Widerspiel zahlreicher Richtungskontraste von Rumpf, Hals und Extremitäten! Besonders lehrreich, weil es sich da um feinere Unterschiede handelt, erscheint mir ein Vergleich der Venus von Milo mit jener Aphroditestatue des Berliner Museums, welche den Giebelskulpturen des Parthenon so nahe steht (Fig. 42): hier wie dort ein ganz niedriges Aufletzen des einen Fusies nur, und doch, welche Fülle von Komplikationen zaubert beim jüngeren Werk dies ungleiche Verhalten der Stützen hervor, während bei dem älteren der ganze Oberkörper noch still und ruhig verharrt.

Daß nun gerade der Kontrapost eine außerordentlich große Bedeutung erhalten muß, versteht sich im Grunde von selbst. Kein anderes Kompositionsmittel kommt dem hellenistischen Kunstideal so weit entgegen wie diese chiastische Verschränkung der Bildhälften. Es kann um einen Wechsel der Funktion sich handeln, indem das Biegen oder Strecken eines Armes in der Bewegung der unteren Gliedmaßen, aber übers Kreuz, sich wiederholt, ein besonders gutes Beispiel ist der Apoxyomenos des Lysipp, wo dem gestrafften linken Standbein die Gerade des rechten Armes entspricht, und umgekehrt dem stark gekrümmten linken Arm die Beuge des rechten Spielbeines. Oder aber der Gegensatz betrifft die Stellung der Gliederpaare im Raum, ihr Vor und

Zurück. Hier wird man sich zunächst der lebhaft ausschreitenden Gestalten erinnern (Borghesischer Fechter, tanzender Faun), aber auch sitzende (Hermes, Neapel) oder bequem stehende können nach diesem Prinzip bewegt sein. Und die Höhe barocken Empsindens kennzeichnet dann der Versuch, beide Arten von Kontrapost im selben Kunstwerk zu vereinigen (Bronzestatue eines Herrschers, Thermenmuseum, Fig. 51). Je dreister das Bild in die Tiese hineinkomponiert ist, um so eindringsicher reden natürlich auch die Gegensätze von Licht und Schatten mit. Wo nun mehrere derartige Elemente sich zur Gruppe zusammenschließen, verslechten sich die verschiedenen Bewegungsachsen in ein wirres Formengemenge, das Unmögliche in dieser Beziehung leistet die verwegene Konsiguration des Farnesischen Stiers (Fig. 57). Die Zweisigurengruppen aber, wie der Menelaos mit der Leiche des Patroklos, oder der Gallier und sein Weib, bringen den in kräftigstem Kontrapost vordrängenden, alle Muskeln spannenden Körper des Helden und den schlaff niederhängenden toten in seinen Armen in prachtvollen Gegensatz.

Und nicht nur auf die Bilderscheinung als solche erstreckt sich bei den letztgenannten Werken der Kontrast. Der Gallier hat seine Gefährtin getötet, um sie vor Schande zu bewahren, und legt nun Hand an sich selbst. Man lieht, die Bewegung geschieht plötzlich, Mord und Selbstmord folgen einander Stoß auf Stoß. Ohne den Griff gewechselt zu haben, sticht der Krieger, während ein Blick voll Wut und sieghasten Trotzes den Gegner trifft, seinem Weib und unmittelbar darauf sich selber mitten ins Herz. Und wie hier mit dem müden Erlöschen das letzte Sichbäumen und grelle Auslodern einer unbändigen Lebenskraft sich vereint, so sind in der Menelaosgruppe wilde Erregung und die Mattigkeit des Todes fest zusammengefügt. Es ist oben (S. 138) gezeigt worden, wie die Klassik alles scharf Kontrastierende vermeidet, wenn sie die Bergung eines Leichnams schildern soll: jetzt muß gerade die Zwiespältigkeit des Geschehens und Empfindens die künstlerische Wirkung erhöhen. Mit einer ähnlichen Polyphonie verschiedenartiger Leidenschaften, wie sie Rubens in seinem Raub'der Leukippostöchter entfesselt, suchen die Meister des Farnesischen Stiers die Teilnahme des Publikums zu gewinnen, die Instrumentierung der älteren Kunst ist dünn und dürftig dagegen. Ja selbst von den Einzelfiguren der hellenistischen Plastik kann man sagen, daß sie das Interesse des Beschauers nach mehr als einer Richtung lenken wollen, denn die Aktion ist kompliziert und läßt sich kaum mit einem Wort beschreiben, oft hat es den Anschein, als ob die linke Hand nicht wisse, was die rechte tut. Oder die Finger verrichten wie mechanisch ihre Arbeit, indes das Auge durch eine andere Angelegenheit abgezogen oder auf ein fernes Ziel gerichtet erscheint, so beim bogenspannenden Eros, beim Sandalenbinder, beim Schleifer (Fig. 60). Auch der lysippische Apoxyomenos achtet auf das Tun leiner Hände nicht, mit einem Ausdruck gelpannten Suchens blickt er

in die Weite. Es ist nicht jenes träumerisch-versonnene Schauen praxitelischer Gestalten, sondern ein intensives geistiges Leben, welches die körperliche Beschäftigung hier momentan durchkreuzt.

Die ganze Fülle seiner schöpferischen Anlagen breitet der Hellenismus aber erst in seinen Gemälden vor uns aus. Freilich ist unser Material hier weniger umfangreich, als es zunächst vielleicht den Anschein hat, und jedenfalls nicht so zuverlässig, wie man vielfach glauben wollte. Die Freskomalerei Roms und der kampanischen Städte steckt zwar voll von Reminiszenzen an bekannte oder verschollene Vorbilder der Alexander- und Diadochenzeit, aber es sind zum guten Teil plastische Typen oder Gruppen, die benutzt worden find, die gesamte Szenerie, oft auch die übrige figürliche Staffage, ist vom römischen Dekorationsmaler frei hinzuerdacht und trägt in der Regel sehr deutlich den Stempel später Erfindung. Auf Wandbildern aus Pompeji und Herkulaneum steht Theseus, als der Besieger des Minotauros, inmitten einer so ganz anders gearteten Umgebung wie verirrt und verlassen da, obwohl ihn die dankbare Menge jubelnd umringt, ist und bleibt es eine isolierte Gestalt: ein Athletentyp von unverkennbar lysippischem Gepräge. Ähnliche Entlehnungen aus dem Statuenschatz des beginnenden Hellenismus lassen sich häufig beobachten, dasselbe Verfahren hat sich ja auch die Kunst der Renaissance in weitestem Maße zu eigen gemacht. Indessen gibt es unter diesen Fresken doch eine ganze Anzahl solcher, die als wirkliche Kopien älterer Gemälde zu bewerten sind, und gerade für einige der schönsten und künstlerisch bedeutendsten Kompositionen trifft das zu. Desgleichen für mehrere Mosaikbilder aus Pompeji, die uns vor allem auch eine gute Vorstellung vom farbigen Aussehen der Originale zu geben vermögen. Und dann steht uns noch eine weitere Quelle zur Verfügung, von welcher die stilkritische Untersuchung bisher viel zu geringen Gebrauch gemacht hat. Wir meinen die unteritalischen Vasen des ausgehenden vierten und des dritten Jahrhunderts. Nicht als ob wir sie zu Rekonstruktionen frühhellenistischer Gemälde heranziehen wollten, aber ihre Darstellungsmittel stammen von dorther, und ein Vergleich dieser apulischen Prachtamphoren mit den genannten pompejanischen Bildern, in bezug auf Gruppierung und räumliche Anordnung der Figuren, auf Stellungs- und Bewegungsmotive lehrt, wie stark die große Kunst diesen letzten Zweig der Gefäßmalerei beeinflußt haben muß. Die Szenen der berühmten «Perservale» in Neapel zeigen in stilistischer Beziehung eine sehr weitgehende Verwandtschaft mit der «Alexanderschlacht» desselben Museums, eine Analyse müssen wir uns hier verlagen, nur eine Einzelheit sei kurz erwähnt: die nervöle Flackergeste der winkenden Perser auf beiden Bildern ist ungemein charakteristisch für die Anfänge des Hellenismus und kommt in der älteren Kunst nirgends vor. Es handelt sich auch nicht um zufällige Ähnlichkeiten bloß, die Hauptgruppe der Alexanderschlacht finden wir, zum Teil freilich in arger Verballhornung, auf tarentinischen Valen mehrfach wieder.

Es ist ein gewaltiger Fortschritt, den diese hellenistischen Bilder aller früheren Gemäldekunst gegenüber bedeuten. Mit einem Male ist die Welt üppig reich geworden. Wir denken dabei gar nicht an die Bereicherung in materieller Hinsicht, an die Zunahme des Stofflichen und an den bunten Wechsel verschiedenartigster Gegenstände, alles was im vorstehenden über die Freude am Vielerlei gelagt worden ist, gilt für dielen Kunstzweig natürlich in belonderem Maße. Aber rein optisch belebt sich das Bildfeld nun derart, daß der Betrachter sein Auge ganz anders einstellen muß, um den gesamten Inhalt aufnehmen zu können. Das liegt in erster Linie an der Mehrgründigkeit des Bildes, welche den Blick von einer Raumschicht in eine andere überleitet. Die Darstellung von Innenräumen ist an sich schon ein neues Problem: das Gemälde des Aëtion, welches Alexanders Hochzeit mit Roxane schilderte, ist das erste Beispiel eines eigentlichen Interieurbildes, dessen schöne Ausstattung die antike Schriftquelle ausdrücklich hervorhebt. Von den Malern Antiphilos und Hippys wird uns Ähnliches berichtet. An die Stelle der bisher üblichen, die Szenerie bloß andeutenden Motive tritt in der Alexanderepoche die konlequente Durchbildung einer geschlossenen Räumlichkeit. Die Entdeckung dieser neuen Möglichkeiten hat nun selbst die braven Kunsthandwerker zu ehrgeizigem Streben angespornt. Auf einer wohl dem dritten Jahrhundert angehörenden bemalten Grabstele aus Pagasae (Thessalien) spielt sich die Szene - das Sterben einer Wöchnerin, an deren Lager der Gatte sitzt - im Inneren eines Hauses ab, und die übrigen Figuren verteilen sich auf weitere, hintereinander liegende Räume, welche man durch die breite Tür des Vordergrundes erblickt. Der Verluch ist mit bescheidenen Mitteln durchgeführt, aber dem zeitgenössischen Publikum mag er kühn genug erschienen sein.

In der Bewertung der pompejanischen und römischen Fresken ist freisich Vorsicht geboten. Die Wandgemälde der Kaiserzeit mit ihren zum Teil schon recht raffiniert gestalteten Interieurs führen uns Errungenschaften vor Augen, wie sie dem Hellenismus noch nicht zuzutrauen sind. Diejenigen Bilder, die auf ältere Vorlagen zurückgehen, zeigen auch eine erheblich einfachere Innenzarchitektur. Aber der Rückwand des Gemaches ist meist eine Reihe von Säulen vorgestellt, welche die Decke tragen, die Mauer selbst wird durch Türen, deren Flügel nach hinten ausstehen, und durch große Fensteröffnungen durchbrochen, so daß man ins Freie hinaussieht. Auch farbige Vorhänge dienen mit ihrem malerischen Faltenwurf den Figuren oft als wirkungsvolle Folie. Eine gute Probe dieser hellenistischen Raumdarstellung bietet das Gemälde «Achilleus auf Skyros» (Fig. 55), die Kopie eines Originales aus der Alexanderzeit. Der pompejanische Maler hat an der Architektur einiges gemändert, wie der Vergleich mit einer zweiten, vollständigeren aber künstlerisch

wenig erfreulichen Replik beweist. Indessen das Wesentliche der Bildkonstruktion blieb dabei unberührt, und daß dieser ein typisches Gepräge eignet, lehrt ihre Übereinstimmung mit anderen Gemälden. Im allgemeinen sind es dieselben Elemente, welche auch die apulische und lukanische Gefäßmalerei (Phlyaken-vasen, Heraklesvase des Assteas) zur Veranschausichung von Innenräumen zu verwenden pflegt.

Die führende Rolle freilich, die auf manchen Gemälden der Renaissance der architektonischen wie der landschaftlichen Szenerie zukommt, ist ihr in der griechischen Antike niemals eingeräumt worden, sie gibt den Rahmen für den Vorgang, sie füllt und bereichert das Bild, aber konstruktiv unentbehrlich, als die wirklich raumschaffenden und gliedernden Elemente, sind ihre Linien nicht, wenigstens keineswegs in dem Grade wie bei Schöpfungen der neueren Kunst. Mit der Aufgabe, die Vorstellung eines räumlichen Zusammenhangs und der geschlossenen Komposition zu erwecken, ist hier vor allem das figürliche Ensemble betraut. Das Hintereinander der Figuren bedingt die Tiefenwirkung: aber nun nicht mehr in Form jener einfach gestaffelten Reihen, wie lie die ältere griechische Kunst zu allen Zeiten gebracht hat, ohne über eine kulissenartige Anordnung im wesentlichen hinauszukommen. Entblödet sich doch selbst die reife Klassik des fünften Jahrhunderts nicht, den Aufmarsch in den Kampf stürmender Krieger (Fries des Nereidendenkmals zu Xanthos) mit den gleichen Mitteln zur Darstellung zu bringen, welche bereits der Schöpfer der altkretischen Schnittervase (oben Fig. 3, 4) und später der Archaismus immer wieder wählte, wenn es den Anblick einer dichtgedrängten Menschenmenge vorzutäuschen galt: die Figuren werden hintereinander geschoben, aber in lauter Schichten, die parallel zur Bildebene laufen. So etwas kommt in der Zeit nach Alexander d. Gr. nicht mehr vor. Woran liegt es, daß noch die Massensen des Parthenonfrieles, deren Gliederung oft eine Tiefe von 6 bis 7 Personen erreicht, neben einem hellenistischen Figurenbild monoton und flächig wirken, obwohl der Künstler durch Körper- und Kopfwendungen die Gruppen möglichst zu beleben sucht? Die Lösung des Hellenismus besteht darin, daß die Figuren der verschiedenen Raumschichten sich nicht mehr in derselben Richtung bewegen dürfen. Je weiter das Auge in das Bild eindringt, um so verwirrender wird die Fülle gegensätzlicher Motive, immer aufs neue springt die Bewegung um, entwickelt sich nach einer anderen Seite. Wäre uns von der Alexanderschlacht weiter nichts erhalten als der oberste Streifen des Gemäldes, wo ein Wald von langen Lanzen vor dem fahlen Himmel schwankt, so müßte allein schon aus der wechselnden Stellung, aus den zahlreichen Richtungskontrasten dieser Stangen auf das heftige Brodeln des Kampfgewühls darunter zu schließen sein: wo alles sich kreuzt und durcheinanderläuft, mit derselben eigensinnigen und sperrigen Kraft, mit welcher der vereinzelte Baum im Hintergrund seine kahlen Äste nach allen Dimensionen

von sich stößt. Von den vielen Pferden bahnt jedes sich seinen eigenen Weg durch die Menge, selbst bei den vier Rossen des königlichen Gespanns scheint die Bewegung auseinanderzustreben. Es sind nicht nur leichte Verschiebungen und Abstufungen, wie auf Denkmälern der klassischen Kunst, sondern Kontraste allerstärkster Natur: dicht neben den Beschauer entgegensprengenden Wagenpferden drängt das ledige Reittier in das Bild hinein, und vor einem jäh sich aufbäumenden Pferd bricht ein anderes kopfüber zu Boden.

Es ist klar, daß ein solches Divergieren in dramatisch erregten Szenen viel müheloser zu erreichen ist als im beruhigten Situationsbild, auch bei be-Schränkter Figurenzahl kann die Darstellung dann den Charakter eines reichbewegten Geschehens annehmen. In dieser Hinsicht ist das Gemälde «Achilleus auf Skyros» ein glänzendes Beispiel hellenistischer Kompositionskunst. Das Ungestüm der drei Hauptpersonen im Vordergrund treibt und zerrt nach verschiedenen Richtungen hin, auch die erschreckten Zuschauer weiter hinten - der König Lykomedes und die Pflegeschwester des Helden - streben auseinander. Auf dem Gegenstück dieses Bildes (« Achills Streit mit Agamemnon») finden wir ein ähnliches Verhältnis der hintereinander gerückten Figuren. Allein auch da, wo die stürmische Hast fehlt, wo sich die Sache mit kaum merklicher äußerer Bewegung abspielt, ist der Künstler nicht in Verlegenheit zu bringen. Den denkbar stärksten Gegensatz zu den genannten Bildern bedeutet das pompejanische Gemälde «Achilleus entläßt Briseis», das vielleicht aus demselben mythologischen Zyklus wie jene stammt, und trotz des grundverschiedenen Stimmungsgehaltes sind die darstellerischen Mittel durchaus verwandter Art, und gewiß nicht weniger reich. Wir sehen neben und hinter dem in der Mitte sitzenden jugendlichen Fürsten eine Anzahl ruhig stehender Gestalten vereinigt, in mehreren Reihen ganz nah beisammen, so daß die letzten hinter ihren Vordermännern und hinter den eigenen großen Rundschilden fast verschwinden. Nun ist aber jeder dieser Schilde wieder anders gestellt – was sich schon in den verschiedenen Reflexlichtern der blinkenden Wölbungen verrät, übrigens genau 10 auf dem Lykomedes-Gemälde —, und die Gesichter oder doch die Blicke ändern in einem fort die Richtung. Dieses unaufhörliche Umspringen und Wechseln bringt eine Mannigfaltigkeit formaler Reize in das Bild, wie sie die ältere Kunst nicht zu schaffen vermag. Sie erstreckt sich auch auf das räumliche Beiwerk: wie auf dem Alexandermosaik das knorrige Geäst des Baumes den Wirrwarr der Schlacht gleichsam sekundiert, so geben hier die glatten, aber in raffiniertester Weise verschieden getönten Flächen des Zeltes im Hintergrund eine wirkungsvolle Folie ab für die bei aller Gehaltenheit so reichgebaute figürliche Gruppe.

Zersplittert nun ein Bild nicht, wenn seine einzelnen Teile sich solche Freiheiten herausnehmen dürfen? Die Gefahr liegt zweifellos sehr nahe, aber in der Art, wie ihr begegnet wird, verrät der Hellenismus die ganze Macht

leines überlegenen Könnens. Es gibt da Kompolitionen von tadellos gegliedertem Bau, es fehlt auch an minderwertigen nicht: allein in ihrer Gesamtheit haben sie vor allen älteren Versuchen die geschlossene Einheitlichkeit der Bildmasse voraus. Immer vermeint man es zu spüren, wie hier ein fester Wille die Menge des Vielen und Differenzierten mit energischem Griff zusammenhält. Das Geheimnis der Kraft ist vor allen Dingen im zähen Verschweißen der Raumschichten zu suchen, die sich zu einem unlösbaren Ganzen durchdringen müssen. Bisher waren stets die einzelnen Gründe hintereinander geschoben, ohne sich eigentlich zu berühren, als Bildteile von selbständigem Wert, und aus der Klarheit ihrer Begrenzung ergab sich die ruhige Harmonie des Gesamteindrucks. Man kann Streifen von Streifen abtrennen, es geht ohne Anwendung von Gewalt, keine Fäden werden zerrissen. Bei einem hellenistischen Gemälde würde eine solche Prozedur nicht mehr möglich lein, weil seine Formen immer nach der Tiefe zu miteinander verfestigt sind. Die Schrägstellung des einzelnen Objekts ist zwar, in Malerei und Reliefplastik, seit dem Ende des fünften Jahrhunderts ganz gebräuchlich, Stühle, Schemel, Truhen und Altäre werden gerne so gegeben, daß man sie übereck erblickt. Indessen hat die perspektivische Verkürzung hier auch ihre Schranken, und niemals setzt sie ihren Zug weiter in den Raum hinein fort. Und dann handelt es sich um eine durchaus konventionelle Typik, während in der hellenistischen Kunst jedes Ding erst so lange gedreht und gewendet wird, bis man ihm einen möglichst bedeutenden Raumwert abgewonnen hat. Auf apulischen Vasen, auf dem Gemälde der Alexanderschlacht sehen wir den Vordergrund mit Waffen und Gerätltücken bestreut, deren interessante Schräg= anlichten offenbar den Zweck haben, die Bodenfläche dem Auge glaubhaft zu machen. Man beachte auf unserem Bild, Fig. 55, den Helm, den man halb von innen sieht, die Kanne, das Schmuckkästchen unter dem Schild, das ablichtlich anders gerichtet ist als der Stufenbau dahinter. Welcher Mittel das Landschaftsbild der jüngeren Antike sich bedient, um einen gehörigen Tiefeneindruck zu erzielen, mag das Beispiel des pompejanischen Wandgemäldes, Fig. 56 (Paris auf dem Ida) zeigen. Daß das flott und unbedenklich gemalte Bild eine hellenistische Vorlage als Ganzes wiedergebe, ist nicht anzunehmen, aber sämtliche Elemente, welche hier die Lokalität zu verdeutlichen haben, lind dem Typenschatz des Hellenismus entnommen. Schon auf ostgriechischen Grab- und Weihreliefs gibt es Ähnliches in Menge, aus späterer Zeit eignet lich das Münchener Kabinettstück (Fig. 64, Landmann mit Kuh) besonders gut zum Vergleich: mit seinem vom Baum durchwachsenen Tor und den schräg angelehnten Stabattributen an der gerundeten Mauer.

Es kann nun vorkommen, daß es — unter fast völligem Verzicht auf die Mitwirkung szenischen Beiwerks — der Stellung der Figuren im Bild allein überlassen bleibt, für den Zusammenschluß der Raumschichten zu sorgen. Die

prachtvolle Liebesgruppe von Ares und Aphrodite, die in Pompeji mehrfach kopiert worden ist (beste Replik in «Casa di Marte e Venere»), erinnert an verwandte Motive auf Vasen aus dem Meidias-Kreis, das ganz Neue jedoch, was hier die hellenistische Malerei zu sagen hat, ist die Orientierung in der Tiefenachle. Oblichon die beiden Hauptperlonen lich anlicheinend kaum rühren, bewegt sich die reiche Formenfülle des Bildes in breitem Strom auf den Beschauer zu. Daß die Figuren nicht einfach nebeneinander, sondern schräg hintereinander placiert werden, ist für diese Kunststufe selbstverständlich, und ebenso, daß der halbliegende Leib der Göttin sich nach vorn schieben muß. Aber nun hat jede einzelne Gliederstellung diesem einen Zweck zu dienen, und auch die Lanze, mit welcher die Hand der Aphrodite spielt, ist so geneigt, daß sich an ihrer langen Diagonale die Reihenfolge der Bildelemente gradweise abgreifen läßt: ein beliebtes kompolitionelles Hilfsmittel übrigens, das auf Gemälden dieses Stiles öfters anzutreffen ist (vgl. die Lanze des Achill in der «Entlassung der Briseis», das Szepter in «Zeus und Hera auf dem Ida»). Bei Szenen pathetischen Inhalts aber verslechten sich die Bewegungen im buchstäblichen Sinn. Nirgends tritt diese Tendenz deutlicher zutage als auf un= lerem Gemälde Fig. 55, der junge Achill eilt in flüchtigem Laufe aus dem Bildraum heraus, und an seinem vorgestreckten Arm klammern sich die Hände des hinten nachdrängenden Diomedes und des von der anderen Seite heranlpringenden Odylleus felt: ein wirkliches Ineinandergreifen der Geltalten und ihre Vereinigung zur kompakten Gruppe. Und wie hier zwei Richtungen, von links und rechts aus der Tiefe vorschnellend, sich kreuzen und schneiden, so ergibt sich auf der Alexanderschlacht aus dem Netz verschiedener Bewegungsachsen ein zäh geschlossener Figurenknäuel, und es ist dem Auge ganz unmöglich gemacht, diesen in Einzelheiten von selbständiger Bedeutung zu zerlegen. Das Gemälde «Bestrafung der Dirke» im Hause der Vettier, dessen Vorbild ohne Zweifel die plastische Gruppe des Apollonios und Tauriskos (Fig. 57) angeregt hat, wirft seine Masse als gewaltige Woge dem Beschauer entgegen, der wild gewordene Stier reißt alles mit sich fort, und die rückwärts zerrende Bewegung des einen Jünglings dient gerade dazu, den Tiefeneindruck des Ganzen zu verstärken. Das Pentheusgemälde desselben Zimmers, dellen Kompolition rein äußerlich in mancher Hinlicht zum Vergleich mit dem vorigen einladen mag, das aber auf ein viel älteres Original zurückgeht (siehe S. 171), bildet mit seiner reliefmäßigen Anordnung den schärfsten Gegenlatz zu diesem ganz und gar dreidimensional entwickelten Vorgang. Weitere Proben: die «Entführung der Helena» (Haus des tragischen Dichters), wo ein Zug von mehreren Personen, schräg den Raum durchquerend, der Schiffsplanke im Vordergrund sich nähert, oder der sehr großartige «Triumphzug des Dionysoskindes» (Haus des M. Lucretius Fronto) mit seiner langsam und feierlich dem Beschauer entgegenstampfenden Figurenmenge.

Die diagonale Aufreihung, welche alle bisher genannten Beispiele zeigen, ist nun aber, mehr oder weniger stark ausgeprägt, charakteristisch für die Kompolitionsweise des Hellenismus überhaupt. Selbst bei ganz geringer Bühnentiefe werden die Bildelemente so gestaffelt, wir erinnern an jenen derben Mummenschanz musizierender Komödianten: ein Gemälde, dellen getreueste Kopie uns im Mosaik des Dioskurides von Samos (Neapel) vorliegt. Schon die unteritalische Vasenmalerei neigt dazu, ihre Figurenfolgen in schräge Bahnen zu leiten. Man zeichne sich die Gruppen der Medeavase oder verwandter Gefäße in den Grundriß um, überall stoßen wir auf das Bestreben, die Darstellung aus ihrer Flächenhaftigkeit zu lösen und schief in den Raum hineingehen zu lassen. Auch beim Hauptstreifen der Ficoronischen Ciste ist das der Fall, die Mittelgruppe vor allen Dingen ist nach diesem Prinzip zusammengestellt, und mit polygnotischer Art hat die einheitliche Diagonalbewegung dieser Szene schlechterdings gar nichts mehr zu tun, nicht bloß der Stilisterung von Einzelheiten, sondern seiner Erfindung nach ist das Bild durchaus ein Werk der Alexander- oder Diadochenzeit. Daß der flüssige Zug des Ganzen vorne an einer in Rückenanlicht gegebenen Figur sich stauen muß, ist ein Motiv, das hellenistische Gemälde gern verwenden (Herakles und Telephos; Achill und Briseis). Die Begegnung von Sappho und Alkaios, oder von Athena und Marsyas (vgl. S. 103, Fig. 33), in die Formensprache dieser Epoche übersetzt, müßte jedenfalls so inszeniert werden, daß die Fluchtlinie der beiden Gestalten nicht mit der Bildebene im gleichen Geleise läuft. Noch die Gruppierung von Athena und Poseidon im westlichen Parthenongiebel, und im Anschluß daran auf einer Petersburger Vale, würde den Ansprüchen des Hellenismus in keiner Weise genügen. Denn gerade das, was für die Klassik das Ziel alles künstlerischen Strebens bedeutet: die harmonische Verteilung und Abwägung der Massen, wird von dem neuen Stil mit größter Entschiedenheit abgelehnt. Nicht das Gleichgewicht der Bildhälften soll um jeden Preis gewahrt werden, man will vielmehr das Übergewicht eines dominierenden Hauptmotivs, dem alles sich unterzuordnen hat. Und es wird gerne seitlich verschoben, weil erst durch das energische Betonen einer Richtung das stockende Leben sich in Bewegung bringen läßt. Die Asymmetrie der Kompolition wird somit nicht als Schwäche empfunden, sie ist das bewußt gewählte Wirkungsmittel einer Kunst, welche auf die koordinierende Gliederung grundsätzlich verzichtet und die Einheit nicht nach den alten Regeln der lymmetrischen Anordnung zu schaffen sucht, sondern mit dem wuchtigen, das Ganze beherrschenden Akzent.

An sich wird immer schon der figürliche Aufbau imstande sein, kraft eines sicheren Liniengerüstes die Aufmerksamkeit dorthin zu senken, wo der Kern des Bildes sitzen soll, und in den meisten Fällen genügt eine solche Betonung durchaus. Allein der Hellenismus vermag nun, wenn es darauf ankommt, v. Salis, Die Kunst der Griechen.

auch weitere Dinge ins Feld zu führen, mit welchen die ältere Malerei noch nicht zu operieren verstand: Gegenlätze von Helligkeits- und Farbentönen. aus deren lebendigem Widerspiel schließlich eine bestimmte Note als Siegerin hervorgehen muß. Es kann ein wahrer Wirbelsturm von Lichtern und Schatten, von blitzenden und tiefdunkeln Flecken durch das Bild hinstieben. und doch sind alle zusammengefaßt in das Bett einer einheitlichen Lichtführung. Auf Gemälden der vorhellenistischen Zeit hat jede Figur ihr Licht für sich und ihren eigenen Schatten, jetzt aber ergießt sich die Beleuchtung, aus einer bestimmten Quelle flutend, über die Gesamtheit der Objekte in einem einzigen großen Schwall. Die Aufgabe des Künstlers besteht nun darin, das wesentliche Stück seines Bildganzen so zu stellen, daß es den einfallenden Strahl mit möglichst breiter Fläche auffängt und durch gesteigerte Leuchtkraft von seiner Umgebung sich abheben kann. In der «Bestrafung der Dirke» kommt das Licht von rechts und trifft mit voller Macht den schrägliegenden Leib der Frau, so daß die blendende Nacktheit desselben inmitten eines bewegten Durcheinanders von dunkeln und hellen Partien die unbestrittene Oberhand behält. Dasselbe beobachten wir bei dem Liebesidyll von Ares und Aphrodite, nur ist hier die Hauptfigur vorne nicht gleichmäßig bestrahlt, sondern das höchste Licht konzentriert sich auf Gesicht und Oberkörper, während alles übrige mit gradweile abgestuften Tönen ausgestattet wird. In anderer Weise wieder hat der Maler des Briseisbildes das Licht seiner Idee dienstbar gemacht: der Kopf des Achill steht in satter Färbung vor dem Metallgeschimmer der Rüstungen und Wassen, welches den Hintergrund füllt, ein sonnenbeglänzter, beinahe weißer Schild umrahmt «wie eine Aureole» das kraftvoll modellierte Haupt und scheidet es von der dämmerigen Unruhe ringsum.

Auch das Kolorit muß herhalten, um die Fülle der Einzelheiten zum kompakten Ganzen zu sammeln. Die Freude an farbiger Mannigfaltigkeit ist während der ganzen Dauer der hellenistischen Periode außerordentlich stark, die gesamte Dekorationskunst steht unter ihrem Bann. In den Prunkräumen der Paläste wie im bescheidenen Wohngemach wird durch den bunten Mosaikbelag der Fußboden, durch die Verkleidung der Wände mit verschiedenfarbigen Marmorplatten, Glaspasten, Edelsteinen und funkelnden Metallen, durch die Nachahmung einer solchen Inkrustation mit Hilfe von bemaltem Stuckrelief oder bloßer Freskotechnik eine Polychromie von seltenem Reichtum entwickelt. Die Architektur verwendet Steinsorten von möglichst grellen Kontrasten, sogar die einzelnen Säulentrommeln dürfen in der Farbe wechseln (Prunkschiff des Ptolemaios IV.). Erst jetzt wird das scheckige Geäder der natürlichen Marmorierung in seinem ornamentalen Wert erkannt und mit dem Pinsel imitiert. Und diese sachende Farbenpracht hält nun auch Einzug in die figürliche Malerei. Angesichts von Bildern, deren Hintergrund eine aus

verschieden getönten Flächen zusammengesetzte Wand darstellt, mag man sich an die Gemälde der altkretischen Paläste oder an den bemalten Steinsarkophag aus Hagia Triada erinnert fühlen, wo in ewiger Unrast eine Farbe die andere ablöst. Aber während jene primitive Kunst die Farben aneinanderreiht, ohne sie zu binden, wird jetzt dem einzelnen Fleck die Selbständigkeit entzogen, und nur im Rahmen einer allgemeinen Symphonie darf er seine Stimme hören lassen. Das heißt, stets sind die Farben aufeinander abgestimmt. Nicht nur, daß sie selten in ihrem reinen Lokalton dastehen dürfen, sondern sich brechen und mischen und in zahllosen Übergängen und Nuancen spielen, wodurch z. B. das bewegte Gewühl der Alexanderschlacht, dem bunten Vielerlei zum Trotz, durchaus den Charakter des koloristisch Geschlossenen zu wahren weiß. Doch wichtiger ist wohl der Umstand, daß durch das Vordrängen einer bestimmten Farbe oder Farbengruppe, welche als leitendes Motiv das Bild beherrscht, ein festes System in die Sache gebracht wird. Der überaus prächtige dionylische Freskenzyklus im Haus des M. Lucretius in Pompeji (Herakles und Omphale, Triumphzug des Dionysoskindes, Schmückung eines Tropaion) ist ganz auf den Zweiklang von Blau und Rot aufgebaut, und alle dazwischengeschobenen Farben richten ihr Verhalten danach ein, indem sie sich geschmeidig in den großen Zug des Ganzen fügen.

2. Temperament.

Mit dem Beginn des Hellenismus macht sich überall eine lebhafte Unruhe und nervole Erregtheit bemerkbar. Auf dem Gebiet der bildenden Kunst äußert sie sich in einer betonten Steigerung aller Bewegungsvorgänge, und im erhöhten Interesse für das Wesen der Bewegung überhaupt. Das momentane Geschehen bekommt einen neuen Auftrieb, und als seien die Scharniere des Mechanismus mit frischem Öl getränkt, entfaltet schon die körperliche Tätigkeit eine größere Kraft und Energie als jemals vorher. Es ist keineswegs nur das eiligere Tempo, was diese Vorstellung bedingt, sondern der Nachdruck, der auf das Spiel der Gelenke gelegt wird. Gewiß, es finden lich viele neue Bewegungsmotive ein, aber auch die alten tun daneben immer noch ihren Dienst, und nun ist es erstaunlich, wie geringer äußerer Anderungen es oftmals bedarf, um das überlieferte Schema zu einer ungleich stärkeren Intensität aufzurufen. Man konfrontiere die statuarische Lösung der herkulanensischen Ringer mit derjenigen der «Zugreifenden» aus dem äginetikhen Oftgiebel: trotz einer zeitlichen Differenz von Jahrhunderten ist die Ähnlichkeit von Situation und Haltung überraschend groß. Und es ist gar nicht lo einfach zu lagen, warum die Aktion das eine Mal steif und eckig sich vollzieht, das andere Mal mit einer geschmeidigen Glätte und Elastizität. Nicht die verbesserte Wiedergabe der anatomischen Struktur bedeutet das

Wesentliche des Fortschritts, sondern das wachsende Verständnis für das lebendige Hin und Her der Kräfte, das den Apparat erst ins Rollen bringt. Bewegung um jeden Preis verlangt diese Kunst, dabei handelt es sich aber ganz offenbar um ein Nichtanderskönnen, um einen inneren Zwang zur Bewegung, um die Unmöglichkeit ruhig zu bleiben. Selbst in Augenblicken der Erschöpfung kann der Körper nicht zur Ruhe kommen. Die menschliche Figur in lässiger und gelöster Haltung hatte das Zeitalter des Praxiteles in vollendeter Weise zur Darstellung gebracht. Man sieht es da den weich sich hinschmiegenden Leibern an, daß sie müde sind, daß ihnen das dolce far niente Bedürfnis ist, daß sie lange in der gleichen beguemen und verträumten Pose verharren könnten. Der Hellenismus bringt auch hier den Umschwung, und angesichts dieser ausruhenden, untätig dasitzenden oder gelagerten Gestalten hat der Beschauer den Eindruck: die halten es so nicht lange aus, der nächste Moment macht alles anders. Eine heimliche Erregung rieselt unaufhörlich durch die Glieder, unter der Haut. Die ältere griechische Kunst kennt diese prickelnde Unruhe nicht, die den jugendlichen Hermes aus

Herkulaneum seinem Felsensitz abspenstig machen will.

Auch der Schlaf stellt niemals einen Zustand regungsloser Ruhe dar, stets hat es den Anschein, als rühre sich die Figur, und unter der Decke des Schlummers treibt, spürbar und sichtbar, das Leben weiter sein unstetes Spiel. Von der vatikanischen Ariadne, an die man zunächst denken wird, sehen wir hier ab; sie ist nur bedingt als eine Erfindung des Hellenismus anzusprechen, da das Motiv einem bedeutend älteren Gemälde entstammt. Bei den selbständigen Schöpfungen der nachklassischen Kunst aber wird, dank komplizierter Gliederstellung und beweglicher Mimik, das Bild einer spontanen Erregtheit erzeugt, die Erschütterung vorhergegangenen Erlebens zittert noch im ermatteten Körper nach. So wird der schlafende Hermaphrodit durch wollüstige Träume und geschlechtlichen Reiz gequält. Den barberinischen Faun hat die schwere Müdigkeit des Trunkenseins auf sein Fellenbett geworfen, noch tastet und sucht der Leib nach festem Halt. «Es ist der Moment des ersten Einschlafens, bevor die Glieder ganz gelöst sind.» Man meint das heftige Auf und Ab der atmenden Brust zu sehen, das Schnarchen des wilden Gesellen zu hören. Selbst der Tod läßt die letzten Vibrationen des flackernden Erlöschens in der entseelten Form noch stehen. Der prächtige Kopf eines gefallenen Persers (Rom, Thermenmuseum) ist missverstanden worden: nicht ein Sterbender ist dargestellt, er liegt erschlagen auf der Erde, mit gebrochenem Blick, aber von den Zuckungen des Todeskampfes rührt die auffällige Asymmetrie der Züge her, die schief verzogene Muskulatur, die ungleiche Öffnung der Augen. Die vier Kampfgruppen des attalischen Weihgeschenkes von der Akropolis zu Athen enthalten alle die Figur eines Toten (Gallier, Gigant, Perfer, Amazone), und in Einzelheiten wird möglichst abgestuft, immer jedoch

hat die Stellung etwas Momentanes, beim jähen Sturz sind die Glieder verworfen, und mitten im Krampf brach das Leben entzwei. Und wo der Tod so gewaltig mäht, daß sich die Leichen stellenweise zu Garben häufen, wie im Gigantenfries des pergamenischen Altars, da tritt der Fuß des Siegers auf Leiber, deren Blut noch dampft, und aus dem Gewühl am Boden sieht man die Hand eines Toten ragen, geknickt und schlaff, und doch im Augenblick des Niedersinkens sonderbar belebt: so wie nach weithin verheerendem Brand ein letztes Trümmerstück verglimmend in die Asche fällt.

Man folge diesem Bewegungsdrang auf das Gebiet des psychischen Verhaltens. Die seelische Unruhe ist stärker noch als das gesteigerte körperliche Leben, und in ihr kommt das nervöle Temperament der Zeit auf das Entschiedenste zum Wort. Der hellenistische Mensch stellt andere Ansprüche an die Kunst als seine Vorgänger, er will ergriffen, erschüttert sein, was wirken soll, muß einen im Innersten packen. Es ist merkwürdig, wie gering das Interesse an jenen rein physischen Kraftleistungen geworden ist, vor denen das naivere Publikum vergangener Zeiten bewundernd gestanden. Es braucht schon Bewegungsbilder von so komplizierter Art und von so großem optischem Reichtum, wie der Figurenknäuel der florentinischen Ringergruppe eines ist, um das Auge zu fesseln, im allgemeinen aber ist es Voraussetzung, daß die menschliche Tat nicht bloß von Leibeskraft verrichtet wird. Lysipp hat in einer Reihe von Erzgruppen die Arbeiten des Herakles geschildert, später wird der klassische Gegenstand stark vernachlässigt, und es ist bezeichnend, daß die pompejanische Malerei, die doch so eifrig die griechische Heldenlage bis in die entlegensten Winkel durchstöbert, gerade diese Stoffe fast achtlos liegen läßt. Auch die einst so beliebten Schlachtenbilder haben ihre Anziehungskraft verloren. Denn das Alexandermosaik, als getreue Kopie eines Originalgemäldes aus dem Beginn des Hellenismus kunstgeschichtlich von unschätzbarem Wert, bedeutet etwas grundsätzlich Neues und wohl den entscheidendsten Wendepunkt in der Entwicklung der Schlachtenmalerei, indem die einzelnen Kampfmotive im Gewoge der Massen völlig sich verlieren und dieses wieder nur als unruhig bewegte Folie dient für die dramatische Szene des Vordergrundes, hier aber wird mit allen Mitteln die Aufmerksamkeit dem Kern des ganzen Bildes zugelenkt, der eine Fülle verschiedenartigster Empfindung - Mitleid und Furcht, stürmischen Siegerwillen und heroischen Opfermut – in einem machtvollen Akkord zusammenschlagen läßt. Immer find es seelische Kräfte, die jetzt beim Aufeinanderprallen feindlicher Gewalten zur Auslösung kommen, die abgegriffenen Kampftypen der Klassik bleiben dem «mythologischen Ornament» in Architektur und Kunsthandwerk überlassen: den Fries des Artemistempels von Magnesia mit seiner Amazonenschlacht wird man nicht anders bewerten wie die ähnlich zurechtgemachten, äußerlich effektvollen Darstellungen der unteritalischen Vasenmalerei. Allein schon in der Gigantomachie des pergamenischen Altars finden wir neue Töne angeschlagen, menschlich ergreifende, die um die Teilnahme des Beschauers werben, und eine reiche Skala von Gefühlsmomenten baut sich auf, von der wilden Wut der letzten verzweifelten Wehr bis zum knirschenden Verenden. Sogar romantische Züge sind mit eingeslochten, und es bleibt nicht wirkungslos, wenn in den gierigen Ansturm der verwegenen Schar auch der kleine Liebesgott seine Pfeile schießt.

Am meisten gesucht sind natürlich diejenigen Stoffe, wo die Stimme der Leidenschaft, jäh sich erhebend, das ganze Bild in Aufruhr bringt. Das Gemälde «Achill im Hause des Lykomedes» (Fig. 55) sei als eine besonders charakteristische Schöpfung dieser temperamentvollen Kunst erwähnt, wie der Anblick der schimmernden Waffen, der Klang der Kriegstrompete den jungen Helden aus träumerischem Mädchendasein schreckt und zu heller Begeisterung entflammt, das ist von einer unwiderstehlich hinreißenden Kraft. Oder Achills Streit mit Agamemnon, wo der lodernde Jähzorn bis dicht vor die Katastrophe führt. Damit soll nicht gesagt sein, daß die turbulente Heftigkeit des Geschehens unerläßlich sei, um die gewünschte Spannung zu erzielen. Im Gegenteil hat man nicht selten den Eindruck, als setze der Künstler seinen ganzen Ehrgeiz daran, bei möglichster äußerer Ruhe der Handlung das Feuer der Erregung zu schüren. Die Übergabe der Briseis an Agamemnons Boten vollzieht sich in einer lautlosen Stille, die etwas unheimlich Lauerndes hat, wie die Schwüle vor Gewittersturm, die ganze Umgebung hält den Atem an, die Gesichter sind abgewandt oder im Schatten verborgen, nur die Handbewegung und der drohende Blick der Hauptfigur verraten, mit elementarer Eindringlichkeit, den seelischen Konflikt. Mit ähnlichen Mitteln wird der innere Kampf Medeas vor der Tat zum Ausdruck gebracht, oder wie der heldenhafte Entschluß in Alkestis reift.

Nun bedarf es aber des besonderen Vorwurfs gar nicht, auch da wo Beziehungen zu einer bestimmten Situation fehlen, erscheint das Ganze in Glut getaucht, und selbst die aus jedem dramatischen Zusammenhang gelöste Einzelfigur wird in den Kreis leidenschaftlicher Wallungen gezogen. Das Bildnis bekommt den Ausdruck momentaner Bewegung. Wir meinen damit nicht einmal jene Fälle, wo der Porträtierte in lebhaster Aktion gegeben wird, denn solches ist auch der klassischen Bildniskunst keineswegs fremd, dagegen im betonten seelischen Affekt verrät sich der Geist der neuen Zeit, in der veränderten psychologischen Auffallung. Der Blick sucht den Beschauer, und aus der unbefangen schlichten Schilderung, wie man sie früher zu hören gewohnt war, wird jetzt ein aufdringlicher Appell an das Publikum, voll Wucht und Kraft, aber nicht frei von theatralischer Absichtlichkeit. Es ist jene herrische und heraussordernde Sprache, welche die Bildnisse Alexanders und, von diesen stark beeinssukt, diejenigen der Diadochen reden (Fig. 51), sie

unterscheiden sich von den Feldherrenstatuen der Klassik mehr als durch äußere Bewegtheit und machtvoll ausladende Pose durch ihre erhitzte Temperatur. Nicht «zur Statue entgeistert» will man sich porträtiert sehen, sondern in vollster Lebendigkeit und mit den Eingebungen des Augenblicks im entfesselten Spiel der Mienen. Mit überschwänglichen Worten preist die antike Poesse an Lylipps «Alexander mit der Lanze» den grandiosen Zug des schwärmerischen Ausdrucks, und manche der erhaltenen Alexanderköpfe zeigen in der Tat eine verzehrende Leidenschaftlichkeit im Augenaufschlag, wie in der nervös arbeitenden Muskulatur der Stirn. Allein der frühe Hellenismus verfügt auch über ganz andere Stimmungen. Ein Werk wie die Demosthenes-Statue des Polyeuktos läßt hinter der erzwungenen Starrheit der körperlichen Erscheinung, wie Feuer hinter Eisentüren, den heißen Seelenschmerz des Einsamen ahnen. der in ohnmächtiger Trauer am Grab von seines Volkes Freiheit steht, zur gewollten Schlichtheit der Stellung und der Manteldraperie, zum Gestus der fest verschlungenen Hände gibt das finstere Leben des Antlitzes den wirkungsvollsten Gegenlatz.

Der Anblick geistiger Untätigkeit ist diesem regsamen Zeitalter unerträglich, die beschauliche Ruhe hat in der Porträtkunst keine Stätte mehr. So gilt es als Gesetz, daß für Bildnisse der Dichter und Philosophen ein Ausdruck der innerlichen Anstrengung zu wählen sei, der seelischen Spannkraft und des schweren Ringens mit dem Gedanken. In Menanders krankhaft sensibeln Zügen glaubt man die gestaltende Phantasie an der Arbeit zu sehen. In grübelndes Sinnen verlunken starrt Poseidippos vor sich hin, den schwächlichen Leib in den breiten Sessel zurückgelehnt. Chrysippos wird in der wachen Haltung des scharfen Aufmerkens dargestellt, mit vorgebeugtem Oberkörper und lebhaft mit den Fingern rechnend. Und dann jene Kraftgestalt des leierspielenden Sängers (Kopenhagen, früher Sammlung Borghese), neben der ihr älteres Gegenstück, der Anakreon, so sonderbar zahm und matt erscheint: mit einer drängenden Vehemenz, wie sie die Klassik nicht kannte, fällt der greise Hitzkopf in die Saiten, vom Feuer der Leidenschaft ergriffen und völlig im Bann der Inspiration. Gibt bei diesen Sitzstatuen die seelikhe Anteilnahme und geistige Energie sich schon in der lebhaft wechselnden Stellung, im unruhigen Zug der Gewandfalten kund, so bleibt doch der Gesichtsausdruck in allen Fällen der Hauptträger der Stimmung, wie schon ein Blick auf die nur im Kopftypus überlieferten Werke lehrt. Das unter der falschen Bezeichnung «Seneca» bekannte, in zahlreichen Wiederholungen vorhandene Dichterporträt, aus erheblich jüngerer Zeit freilich als die genannten Beispiele, läßt alle Minen springen, das lamentierende Pathos wird durch die schrill kreischende Formensprache noch verschärft, und schon das heftig Gereizte dieser jähen Kopfwendung gibt dem Werk ein quecksilberig quälerisches Leben. Und im Idealbildnis Homers zaubern, unbeschadet der

monumentalen Ruhe seiner Haltung, eine Fülle feinster Unregelmäßigkeiten im Bau des Gesichts und seiner lockeren Umrahmung, ein leises Zucken in Stirn und Wangen und um die bewegten Lippen das Wetterleuchten des Genius hervor, und dem heischenden Suchen der erloschenen Augensterne eröffnet sich in grenzenloser Größe eine visionäre Welt. Auch hier haben wir es mit einer Schöpfung des jüngeren Hellenismus zu tun, aber die Tendenz nach geistiger Durchdringung wird gleich zu Beginn der ganzen Stilperiode geweckt, schon die Münzbildnisse der Diadochen verraten, trotz der reinen Profilansicht, durch die Hebung von Kopf und Blick und das sebhafte Spiel der Locken einen stürmischen Bewegungswillen.

Auch an der Welt des Überirdischen geht das Rauschen der Begeisterung nicht spurlos vorbei. Es ist nicht mehr die majestätische Ruhe und Feierlichkeit, die man vom Götterbild verlangt, statt des Bleibenden soll nun jenes Fluidum seelischen Lebens zum Worte kommen, das wandelbar und der Steigerung fähig ist. Die Olympier sind menschlichen Empfindungen und Leidenschaften unterworfen, und ihre Sinne sind auch Sinne. Hinreißend schön in seinem schwingenden Enthusiasmus ist das «musikalische Gesicht» des fast knabenhaft jugendlichen Apoll (Kopf im Brit. Museum). Und ebenbürtig stellt sich ihm zur Seite der so berühmt gewordene Frauenkopf aus Pergamon, mit den Augen voll feuchtem Glanz und den bebenden Lippen, wohl erinnert hier die weiche und malerische Behandlung der Form an Skulpturen des vierten Jahrhunderts, die Beseelung aber ist neu und ohne Beispiel in der älteren Kunst, von einer ungeheuren Gewalt des Ausdrucks. Bei ganzfiguriger Darstellung greift dann auch die pathetische Geste machtvoll mit ein. Nicht selten bringt sie etwas Aufreizendes in das Bild, und die laute theatralische Art, wie der Poseidon von Melos vor das Publikum tritt, hätte eine andere Zeit sich schwerlich gefallen lassen.

Ein Wort verdienen noch die dekorativ verwendeten figürlichen Typen des Kunsthandwerks und der Architektur. Die zierlichen Metallbeschläge in Gestalt von Tierköpfen oder Protomen, die wir an Möbeln, Geräten, Wassenstücken in reicher Auswahl sinden, lassen sich keine Möglichkeit momentaner Lebensäußerung entgehen: die Pferde wiehern, schütteln die Mähne, die Hunde kläffen und bellen, wie grimmig gebärden sich Löwe und Stier! Ein beliebtes Schmuckmotiv ist die Theatermaske mit ihren bald leidvoll erregten, bald grotesk verzerrten Zügen. Das Gorgoneion verliert die starre Fratzenhaftigkeit und sucht durch den rollenden Blick, durch das Gezisch und Gezappel des Schlangenhaars zu schrecken. Auf dem Schalenboden des kostbaren Taselgeschirrs entsaltet das Reliesemblem ein sprühendes Leben, das Berliner Antiquarium besitzt in einem Silbermedaillon aus Miletopolis (Fig. 53) ein Prachtstück dieser Art: den bärtigen Kopf eines halbtierischen Waldmenschen von wildestem Aussehen, unter dessen gebuckelter

Stirn und buschigen Brauen ein drohendes Augenpaar mit unheimlichen Lichtern funkelt. Und angesichts des marmornen Tritons im Vatikan (Fig. 52), der mit seinem (schlechter erhaltenen) Gegenstück zweifellos einer dekorativen Kompolition entstammt, fühlt man sich an Gustav Ploerkes schöne Worte über Böcklins Triton erinnert. «Der Mann, tierartig menschenähnlich, schaut mit großen, sehnsüchtigen Augen - mit was für unvergeßlichen Augen - ins Sehnt er sich ein Mensch zu sein, ein armseliger, furchtsamer, aber Gott ähnlicher Mensch . . .? Sehnt er sich nach einer Seele oder nach der verlorenen Seligkeit, denn die Wallermänner, glaube ich, lind verdammt . . .? Haben diese Augen vor dem Sturz der Engel Gott geschaut - seine Herrlichkeit und seinen Zorn? Denn es sind mehr als Menschenaugen? Ich muß gestehen, bester Leser, ich weiß es nicht, warum sich dieser tierische Leib so krampfhaft an den Fellen klammert, während die menschliche Seele in ganz anderen als Sturmesnöten in den gegenwartsvergessenen Augen zittert.» Auch unler hellenistisches Seegeschöpf, in dessen brünstig begehrlichem Aufblick der ganze melancholische Zauber des Meeres schillert, hat noch jedem Betrachter die gleichen Fragen gestellt. Es wäre müssig, einer Antwort nachzulinnen. Es ist eine Impression dieser unruhvoll leidenschaftlichen Kunst, die überall das flüchtige vergängliche Leben aufzufangen sucht, wie es als Licht und Sonnenschein über Boden und Wände, und als ein unbestimmbares plötzliches Etwas jäh über das Antlitz der Menschen huscht.

Man kann schließlich auch von einem Temperament des Sehens sprechen, das nicht in subjektiven Stimmungen begründet ist, sondern in einer nervösen Veranlagung der Sinnesorgane. Der hellenistische Mensch besaß diese Eigenschaft in hohem Grade. Man meint es schon den Köpfen dieser Kunst anzulehen, ihrem aufgeregten Blick: die Art des Schauens ist eine andere geworden, das Auge verlangt nach Zerstreuung, und im Gesichtsfeld soll es lebendig und unruhig zugehen. Es mag genügen auf ein einzelnes, besonders sprechendes Symptom dieser Erregtheit hinzuweisen. Wir meinen die führende Rolle, welche im Kunsthandwerk das Reliefgeschirr eingenommen hat Statt des glatten Valenkörpers mit den lanft gerundeten Flächen und dem ruhig spiegelnden Firnisglanz liebt man nun die geriefelte oder buckelig bewegte Wölbung, wo die Formen vor- und zurückschnellen in raschem Wechsel. Gleichviel aus welchem Stoff, aus Blech, Glas oder Ton: die Gefäßwandung erhält Stoß auf Stoß, und nun hüpfen behende die Lichtfunken über die Erhebungen hin. Eine durchsichtige Metallglasur, die sich großer Beliebtheit erfreut, läßt neue koloristische Effekte zu und entfesselt ein blitzendes Leuchten. Natürlich greift die Bewegung in erster Linie auf die Malerei über, schon ihre lockere Pinseltechnik mußte zu kecken Sprüngen verleiten, aber auch Plastik und Architektur gehen auf den hastigen Rhythmus ein, überall schleudern die Massen hin und her. Bald drängt die Fassade ihre Pfeiler und Risalite

mit energischem Ruck dem Beschauer entgegen, bald reißt sie die Wand in die Tiese und krümmt sie zur Nische. Ein anderes Moment verwandter Art: der Hang zur spiraligen Drehung. Die Spangen, Griffe und Gefäßhenkel, selbst der dicke Säulenschaft werden durch eine schraubenartige Torson ihrer Kerben in wirbelnde Unruhe versetzt, unaufhörlich gleitend, in kühner Schräge surrt die Linie rings um das Objekt und zerrt das Auge ihren Schlingen nach. Mit denselben Mitteln such die figürliche Darstellung den Beschauer zu selsen, die Gewandfalten umkreisen rotierend den Leib, der seinerseits schon im kräftigen Kontrapost der Glieder den Willen zur Drehung bekundet. Es kommt auch vor, daß durch ein Kreuzen der Diagonalen der Bewegungseindruck sich kompliziert, bei der Nike von Samothrake zum Beispiel, wo rauschende Faltenströme nach verschiedenen Richtungen quer übereinanderschießen.

3. Erkenntnisdrang und Illusion.

Der Natur möge er folgen, und nicht dem oder jenem Künstler: so soll der Ratschlag des Malers Eupompos gelautet haben, als der junge Lysipp ihn darum bat. Das Wort mag wahr sein oder von der Nachwelt frei erfunden, jedenfalls kennzeichnet es mit prägnanter Schärfe die Auffallung vom Ziel des künstlerischen Schaffens, welche Lysipp sich zu eigen gemacht und nach der er stets gehandelt hat. Er verläßt sich nur auf sein Auge, aber alles, was sich auf der Netzhaut spiegelt, muß auch im Bilde festzuhalten lein. Diese Erkenntnis ist neu, so selbstverständlich die Formulierung unseren Ohren klingen mag, für einen Griechen jener Tage, der aus der Schule strenger Bildgesetze kam, ist sie unerhört neu. Das Verhältnis zur Realität hatte jahrhundertelang unter dem Zeichen einer sehr wählerischen Gefinnung gestanden: nicht die Gesamtheit des Sichtbaren hat ohne weiteres Anspruch auf künstlerische Wiedergabe, und auch das einzelne Objekt muß immer erst so zurechtgestellt werden, daß es sich in den Rahmen als schön anerkannter Normen fügt. Mit der Lölung des Problems, wie sie der Apoxyomenos bietet, wäre das Publikum des fünften Jahrhunderts wahrscheinlich ganz und gar nicht einverstanden gewesen. Nach Bau und Körperformen eine Gestalt ohne Makel und von durchaus edeln Verhältnissen, unterscheidet sich dies Bild eines nachten Jünglings sehr wesentlich vom David Michelangelos und seiner «grundhäßlichen» Leiblichkeit. Indessen, so wie jener mit der derben Geste einer ungeschlachten Hand allem ins Gesicht schlägt, was früheren Generationen als bildgerecht und repräsentativer Schaustellung angemessen erschien, so bedeutet auch diese lysippische Statue den völligen Bruch mit den überlieferten Begriffen von der Würde der Kunst. Nicht bloß die Proportionen sind durchaus andere geworden und fügen sich überhaupt nicht mehr in ein System, und das Entscheidende ist auch nicht die Häufung naturalistischer Details: aber schon das Motiv ist von einer fast erschreckenden Unmittelbarkeit der Anschauung, ohne das geringste Zugeständnis an jene harmonische Abgeklärtheit, welche die Klassik auch vom lebendigsten Geschehen verlangt.

Vom Standpunkt einer organischen Stilgeschichte ist es tief zu beklagen, daß gegen Ausgang des vierten Jahrhunderts die Luxusgesetze des Demetrios von Phaleron dem üppig blühenden Zweig der attischen Grabmalkunst ein vorzeitiges Ende bereitet haben. Denn es ist hier eine Entwicklung gewaltsam zerschnitten worden, die allen Anzeichen nach vom traditionellen Idealismus weit abgeführt und die Sepulkralplastik Athens in eine ganz andere Bahn gelenkt haben würde. Die letzten Proben dieser sehr stattlichen Denkmälerreihe zeugen von einem völlig neuen Geist. Die Sammlung Barracco in Rom besitzt den Porträtkopf eines bärtigen Alten, der von einem solchen Monument - in der Art des bekannten Grabmals vom Ilissos (Vater und Sohn) - zu stammen scheint. Ein wundervolles Stück! Die Züge des finsteren, todernsten Gesichts vom Gram verzehrt, ergreifend in ihrem Ausdruck unsäglicher Trauer und dumpfer Hoffnungslosigkeit. Dabei hat man zum erstenmal den Eindruck, der nachten Lebenswahrheit gegenüberzustehen. Das Streben nach seelischer Vertiefung vereint sich mit einer bisher unerhörten Schärfe und Rücklichtsloligkeit der Bildnistreue. Nach seinem plastischen Stil ist der Kopf ein Werk der lysippischen Zeit, und die Demosthenes-Statue verliert etwas von ihrer Originalität, denn unser Fragment ist älter und nimmt alles schon vorweg, besonders in der Vorderansicht ist die Verwandtschaft der beiden Werke erstaunlich groß: die tiefliegenden, stark beschatteten Augen, die Falten in Wangen und Stirn, das Welke und Runzlige einer alternden Haut, das verwahrloste dünne Haar.

Mit diesem Hinweis haben wir das Wesentliche der neuen Porträtauffassung, die in den letzten Dezennien des vierten Jahrhunderts sich durchzusetzen beginnt, bereits kurz angedeutet. Von der Stimmung der Bildnisse schandelt sich vor allem auch um ein grundsätzlich anderes Verhältnis zur äußeren Erscheinungsform, als wir es von der klassischen Griechenkunst her gewohnt sind. Ungemein bezeichnend für diese Tendenzen ist, was uns Plinius über Lysistratos, den Bruder des Lysipp, berichtet: er habe als erster das Gesicht des zu Porträtierenden in Gips abgedrückt, aus der Hohlform einen Wachsabguß gewonnen, diesen retuschiert und so mit Hilse eines mechanischen Versahrens seine Konterseis hergestellt. Dieser bedingungs-lose Anschluß an das Modell mit all seinen Zufälligkeiten und individuellen Merkmalen ist als eine Tat von einschneidender Wirkung zu bewerten, bedeutet sie doch den völligen Bruch mit den Richtlinien der gesamten früheren Menschendarstellung. Kein Künstler des fünsten Jahrhunderts würde darauf

verfallen sein, das Antlitz eines Mitmenschen mit solcher Gründlichkeit Zug für Zug in Ton oder Stein zu übertragen, wäre dies geschehen, so hätte unser Publikum von Perikles dem Olympier doch wohl ein anderes Bild. Auch der Wahrheitsfanatismus eines Demetrios von Alopeke (vgl. S. 142) war zweifellos noch weit entfernt von der peinlichen Akribie dieses Realismus. der jetzt sich Gehör erzwingt. Man wird im Denkmälerschatz der voralexandrischen Zeit vergebens nach einem Kopf sich umsehen, der so lebhaft an das Aussehen einer Totenmaske erinnert, wie das eben erwähnte Bruchstück der Sammlung Barracco. Gewiß hieße es der hellenistischen Porträtkunst Unrecht tun, wollte man ihr Ideal bloß in einem sklavischen Nachzeichnen der Natur erblicken, in der täuschenden Wiedergabe des körperlichen Habitus. Allein während früher der Künstler alles unterdrückte und beiseite ließ, was für den Charakter der Perlönlichkeit unwelentlich erschien, besteht nun die Aufgabe gerade darin, aus dem oft wirren und widerspruchsvollen Bild der Physiognomie, wie es tatsächlich ist, den ethischen Gehalt frei und klar hervorleuchten zu lassen. Es soll kein Hemmnis äußerer Art mehr geben, welches der Ausdruck des Geistigen nicht zu überwinden vermöchte, und selbst die Häßlichkeit des Wirklichen dient nur dazu, das Interesse für das darstellerische Problem in besonderem Grade zu reizen. Die Fürstenbildnisse hellenistischer Münzen und Gemmen verschweigen auch widerliche und abnorme Züge nicht, es gibt da Köpfe von abstoßender Derbheit, mit allen Merkmalen des brutalsten Egoismus oder einer stark sinnlichen Natur. Die Gelichter lind bald schwammig gedunsen, fett und feist, bald abgezehrt und von Furchen zerpflügt, mit spitzem Kinn und eingefallenen Wangen. Kleinheit des Bildformats und die bescheidene Reliefhöhe zwingen zu energischer Akzentuierung, oft hat man den Eindruck, als seien die Härten eines Profils mit Absicht übertrieben. Physische Mängel und Gebrechen, wenn irgend sie für Erscheinung oder Auftreten des Betreffenden charakteristisch sind, werden gewillenhaft registriert. Die schiefe Halshaltung Alexanders mag Lylipp in genialer Weise dazu benutzt haben, um das momentane Leben seines Porträts zu steigern, – aber schon der Umstand, daß eine derartige Anomalie, ob sie nun auf Angewöhnung oder auf krankhafte Anlage zurückgehe, im Kunstwerk Aufnahme finden darf, bedeutet eine Konzession an die launische Willkür der Natur, wie sie die Gesinnung des klassischen Zeitalters niemals gemacht haben würde.

Es erscheint angebracht, etwas ins Einzelne zu gehen. Das Substantielle des menschlichen Körpers ist nun Gegenstand lebhaftester Ausmerksamkeit und wird mit der sachlichen Objektivität des Forschers betastet und geprüft. Ganz nahe ist man an die Wirklichkeit herangetreten, so daß jede noch so geringfügige Einzelform dem Auge standhalten muß. Es geschieht nicht mehr, daß die Dinge ins Allgemeine sich verstüchtigen, alle Bestandteile des Organismus

find in ihrer Eigenart erfaßt. Hier kommt es auf die letzte und feinste Behandlung der Oberfläche an, und die stumpfe Marmorkopie gibt von den Reizen des Originals nur zu oft einen sehr unvollkommenen Begriff. Schon deshalb gebührt dem bärtigen Porträtkopf aus dem Funde von Antikythera (Fig. 54) ganz besondere Beachtung, hat doch der lange Aufenthalt in der Meerestiefe der lebensprühenden Frische dieser Originalbronze nichts anzuhaben vermocht. Ist er häßlich, der Alte? der Beschauer weiß es nicht. Aus kleinen Augen blitzt ihn eine große Klugheit an, um den breiten Mund zuckt es wie von überlegenem, doch gutmütigem Spott. Aber abgesehen von diesen plychologischen Finessen: wo gibt es im bisherigen Verlauf der Kunstgeschichte eine so überwältigende Unmittelbarkeit des sinnlichen Eindrucks? Die Darstellung des Haares zeugt von genialer Meisterschaft. An den verschiedenen Stellen des Kopfes ist es in ganz verschiedener Weise charakterisiert, in dicken Zotteln lastet es über Stirn und Schläfen, in dünnen Büscheln kraust es sich an den Brauen, das Untergesicht rahmt eine weiche, matt glänzende Lockenmasse ein, und die differente Art der plastischen Ausführung - unten ist das Gewächs in lauter einzelne Fäden von zartester Bildung zerlegt, während es auf dem Schädel zu schweren Klumpen geballt erscheint - gibt dem Hauptund dem Barthaar ein andersfarbiges Aussehen. Und doch ist es überall wieder dieselbe Materie, locker und geschmeidig bewegt, und «man kann überhaupt nichts weiter von ihm aussagen, als daß es Haar ist » (W. Klein). Die Bronze dürfte aus dem dritten Jahrhundert stammen, es gibt eine ganze Reihe marmorner Porträtköpfe, die auf Vorbilder derselben Zeit zurückgehen, und wo der ungepflegte Haarwuchs, der bei der Boheme der Philosophen damals Mode und das stolze Zeichen vorurteilsfreier Lebensart war, mit den gleichen Mitteln zur Anschauung gebracht wird. Den entscheidenden Schritt aber hat hier, wie in so vielen anderen Dingen, die Initiative des Lysipp getan, von ihm heißt es, er habe viel zur Förderung der statuarischen Kunst beigetragen, indem er das Haar plastisch wiedergab (Plinius 34,65: capillum exprimendo). In der Tat bedeutet der Kopf des Apoxyomenos einen gewaltigen Fortschritt über alles früher Geleistete hinaus, es ist als müsse man das bewegliche Gemenge der Locken mit den Fingern durchfahren können. Die Angabe der Brauen war bisher der Bemalung überlassen gewesen, der Hellenismus gibt sich nicht mehr damit zufrieden, und gelegentlich wird selbst das Achselhaar (Marsyas, Giganten) mit dem Meißel herausziseliert.

Den zuletzt genannten Beispielen mag man auch entnehmen, daß nicht die Porträtkunst allein sich diese verblüffende Naturwahrheit zur Pflicht macht. So gewiß uns in der Bronze von Antikythera ein Bild nach dem Leben geboten wird, wie es zuverlässiger und genauer gar nicht auszudenken wäre, so begegnen wir doch demselben Grad von delikatem Stoffgefühl auch da, wo es um freie Phantasieschöpfungen sich handelt. An dem herrlichen Dä-

monenkopf des Berliner Schalenreliefs (Fig. 53) ist das wilde Gewirbel eines mähnengleich üppigen Haars ins Groteske gesteigert, allein es sind immer noch Daseinsformen, und jede Locke folgt mit ihrer Bewegung den Gesetzen natürlichen Wachstums. Dem vatikanischen Triton (Fig. 52) hängt das lange Haar wirr in Gesicht und Nacken hinein, die einzelnen Strähnen von der Nässe zusammengeklebt, wie man es beim Schwimmer beobachten kann, der soeben aus den Fluten auftaucht. In dieser kraftvollen Versinnlichung rein imaginärer Gestalten haben wir den Niederschlag von Kenntnissen, die nur durch schärsste Beobachtung und intime Vertrautheit mit der Natur zu erwerben sind. Und hier fühlt der Hellenismus sich zu Hause wie keine andere Zeit, aus den Schätzen seines sicheren Wissens erschafft er sich eine phantastische Geisterwelt, die doch voll gesunden Lebens ist und ganz durchtränkt mit dem Saft der Erde oder mit warmem Menschenblut. Wir kennen majestätischere Götterbilder, aber niemals ist das Wesen des Meeresbeherrschers anschaulicher und überzeugender verkörpert worden als im Kopf des Poseidon Chiaramonti (Vatikan), dessen Vorbild mit Bestimmtheit der lysippischen Epoche zugeschrieben werden darf. Wie originell und so ganz persönlich wirkt dieser Kopf mit dem wachen Ausdruck, dem behutsam forschenden Blick des erfahrenen Schiffers. Vom Sturmwind zerwühlt und durcheinandergeworfen, flattert das ungepflegt lange, feuchte Haar, die Haut ist lederartig fest und zäh und erweckt die Illusion, als habe man das stark gerötete Gesicht eines alten «Seebären» vor Augen (H. Bulle).

Gerade die sinnliche Charakterisierung der Haut darf zu den wichtigsten Errungenschaften dieser Periode zählen. Merkwürdig: es ist ja immer noch derfelbe Stein, der vom Bildhauer benutzt wird, das Werkzeug ist das alte geblieben. Wohl mag im Verlauf eines langen Entwicklungsprozelles der Mensch nach seiner physischen Erscheinung sich gewandelt haben, - der Stoff, aus dem er gemacht ist, bleibt sich ewig gleich. Allein im Spiegel der Kunst erfährt nun dieser Stoff des menschlichen Leibes Veränderungen einschneidendster Art. Der polykletische Doryphoros und der Apoxyomenos des Lysipp stellen uns beide den athletisch durchgebildeten Männerkörper einer bestimmten Altersstufe vor, aber ist es wirklich dieselbe Haut, welche sich über die schwellenden Muskeln spannt: dort glatt und straff an der Unterlage haftend, mit ihr eins und untrennbar, hier eine lockere, bewegliche, überall verschiebbare Decke? Ein neues Materialempfinden hat diesen Wechsel in der Wiedergabe der Körperfläche herbeigeführt, eine konkretere Vorstellung von der Substanz und der physiologischen Beschaffenheit der Haut. Die überlebensgroße Bronzestatue eines hellenistischen Herrschers im Thermenmuseum zu Rom (Fig. 51) übertrumpft mit ihren heftigen Akzenten um ein Beträchtliches den gehalteneren Realismus der lysippischen Figur, und doch bedeutet sie nur eine Etappe weiter auf der Bahn, welche der sikyonische

Meister als erster mit zielbewußter Energie beschritten hat. Es sind nun immer Menschen, die ihre Kleider abgeworfen haben und mit allen Kennzeichen und individuellen Besonderheiten ihres leiblichen Habitus nacht im scharfen Licht der Sonne stehen. Wo eine betonte Porträthaftigkeit der Gesichtszüge hinzukommt, wie bei unserer Bildnisstatue, drängt sich die naturalistische Tendenz des Kunstwerkes dem Beschauer mit verdoppelter Stärke auf.

le nach Alter, Geschlecht und Lebensweise muß der Anblick der Haut ein anderer sein, aber iene konventionelle Unterscheidung, mit welcher die Kunst sich so lange begnügt hat, ist dieser neuen Zeit zu allgemein und oberflächlich, sie sucht nach bezeichnenderen Ausdrucksmitteln, und ihre Wahl trifft sie von Fall zu Fall. Was die Malerei anbelangt, so hat bereits die reife Klassik den stereotypen Farbenwechsel in der Darstellung von männlichen und weiblichen Figuren überwunden, denn die großen polychromen Lekythen aus dem Ende des fünften Jahrhunderts, welche in gewilfem Sinne noch daran festhalten, haben ihre technischen und dekorativen Sonderbedingungen und zählen hier nicht mit. Die Tafelmalerei - nach den freilich spärlichen Zeugnissen zu urteilen, die uns erhalten sind - charakterisiert den Frauenleib nicht bloß durch hellere Färbung, sondern durch eine diskretere Verwendung der Schraffur: damit wird nun wohl, im Gegensatz zum männlichen Inkarnat, eine lichte Gesamterscheinung erzielt, indessen ist die illusionistische Wirkung auch dementsprechend geringer, die Gestalt erreicht nicht denselben Grad von Körperlichkeit. Ein Gemälde hellenistischen Ursprungs verfällt in dielen Fehler nicht. Es ist ein Kontrast von beinahe übertriebener Schärfe, wenn auf pompejanischen Bildern die blasse Haut der Liebesgöttin sich an die sonnenverbrannte, tiefgedunkelte des Ares schmiegt: allein die plastischen Werte halten einander die Wage, beide Körper sind kräftig durchmodelliert, jeder auf seine Art. «Achill auf Skyros» (Fig. 55) enthält eine ganze Stufenleiter von Nuancen: das in der Stubenluft erblühte, zarte und doch männlich feste Fleisch des jungen Helden hebt sich mit seinem strahlenden Leuchten wirkungsvoll von der Kupferfarbe der wettergestählten Kriegsgesellen ab, und in das bewegte Durcheinander bringt der Schimmer des entblößten Mädchenkörpers im Hintergrund noch eine weitere Note. Die Unterschiede beruhen nicht auf dem Kolorit allein, sondern auf einer differenten Art der Pinselführung, rein technisch muß die Wölbung eines Armes, eines Knies eine andere Wiedergabe erfahren, und was dort mit starken Strichen erfaßt wird, rundet sich hier in sachte gleitendem Zug, in allmählichen Übergängen von unendlicher Weichheit. Allein das Licht spielt auf der seidig glänzenden Haut des einen wie auf der metallisch blanken des anderen in derselben Weise, und alles trägt zum lebhaft sinnlichen Reiz des optischen Totaleindruckes nach Kräften bei.

Der Skulptur mag es nicht leicht fallen, mit ihren Mitteln diesen Eindruck unmittelbarer Naturtreue zu erwecken, besonders da sie den billigen Notbehelf einer realistischen Färbung mit der Zeit immer entschiedener verschmäht. Über die Rolle, welche am pergamenischen Altar der Bemalung zukommen mochte, sind wir sehr ungenügend unterrichtet, viel schlechter als bei den Relieffriesen der archaischen und klassischen Periode, indessen hat es den Anschein, als ob für die Entfaltung einer intensiven Farbigkeit hier überhaupt kein rechter Platz mehr sei: so sehr hat das plastische Element die Führung an sich gerissen. Das Interesse ist ganz und gar auf ein Präparieren der Marmoroberfläche im Sinne einer möglichst überzeugenden Stoffimitation eingestellt, und die Virtuosität der Meißeltechnik hat eine seltene Höhe erreicht. Der Stein schillert in allen Tönen, nimmt bald ein körnig gerauhtes Aussehen, bald das einer spiegelnden oder einer stumpf neutralen Fläche an. Gerade die Behandlung der nachten Körperpartien ist in dieser Hinsicht Man schreite den pergamenischen Gigantenfries ab: da haben wir den prachtvoll runden Palma Vecchio-Nacken der reitenden Selene. das vielbewunderte Bein der Jägerin Artemis mit seiner glatten Wade - neben der gerunzelten, von Adern und Sehnen gewellten Haut monströser Ungeheuer. Entscheidend ist ja nicht der Charakter der Haut allein, sondern ihre verschiedenartige Polsterung mit Fleisch- und Fettmassen, und bei ganz entsprechender Körperhaltung kann daher der Anblick ein völlig abweichender sein. Der messerschleifende Skythe der Marsyasgruppe (Fig. 60) und die aus zahlreichen Kopien bekannte, im Bade kauernde Aphrodite entstammen ungefähr derselben Zeit (3. Jahrh. v. Chr.) und verwenden das gleiche Hockmotiv; während nun der gebogene Leib des Schleifers Knochen und Muskeln mit harten Kanten gegen die schwielige Haut drücken läßt, finden wir bei der Badenden ein elastisches Geschiebe von lauter Weichteilen, und nicht bloß das Skelett, auch der gesamte Muskelapparat läßt sich unter der hüllenden Fettschicht nur ahnen. Was es um einen sinnlich empfundenen Körper sei, kann schon die Modellierung einer Einzelheit lehren. Man vergleiche die vom Gewand entblößte Schulter des Mädchens von Antium (Fig. 58) mit derjenigen des Mannes auf der Neapler Grabstele (Fig. 31): erst der Hellenismus hat ein Gefühl dafür, daß auch bei einem leichten Anpressen des Oberarmes die Massen in Bewegung geraten, sich stauen und wölben müssen.

Es ist schwer zu sagen, ob diese Kunst für die Schilderung einer bestimmten Altersstufe vorzüglich begabt sei, und für welche, im Grunde genommen kann sie alles, und es gibt keine Aufgabe, womit sie ernstlich in Verlegenheit zu bringen wäre. Die Eigenart des Kindeskörpers hat erst sie vollkommen erfaßt. Mag auch das praxitelische Zeitalter hierin alle älteren Versuche bei weitem überholt haben, mit den hellenistischen verglichen nehmen sich seine

Kindergestalten immer noch fehlerhaft und unwahr aus. Mit einem Ruck gleichsam hat diese neue Zeit die Dinge eingerenkt, und nun kann man sie auch beim richtigen Namen nennen. Was beim Dionysosknäblein des Praxiteles noch weiche Rundung aus einer nicht genauer charakterisierten Masse war, hier ist es praller Speck, mit tiefen Einschnürungen zwischen den einzelnen Wülsten. Beispiele bieten sich in Menge, allbekannt ist die drollige Gruppe des «Knaben mit der Gans», die Marmorkopie nach einer Bronze des Boëthos von Kalchedon, aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr., ähnliches kommt auch sonst vor, sogar als Gegenstand frommer Weihung. Und dann jene große Schar geflügelter pausbäckiger Putten, die nun mit einem Male die Welt durchgaukeln: wohl find es Engel, aber sehr aus Fleisch und Blut, und sichtlich kaum der Muttermilch entwöhnt, die unfertigen Proportionen, die quammigen Formen von Leib und Gliedern sind durchaus diejenigen des ersten Lebensalters. Der praxitelische Sauroktonos ist gewiß ein herrliches Exemplar des Knabenkörpers, stellt man aber den jugendlichen Dionysos des Neapler Muleums (Fig. 62) daneben, so löst der Anblick der letzteren Figur sofort eine Empfindung unmittelbarer Wirklichkeitsnähe aus, während die Statue des vierten Jahrhunderts etwas Unsinnliches behält, zart und weich will auch die hellenistische Plastik den Torso haben, aber es ist ein anderer Begriff von Zartheit, und Brust und Bauch werden so durchgeknetet, daß man die fleischige Substanz unausgesetzt zu spüren bekommt. Andererleits werden nun mit derselben Sicherheit auch die Zeichen des Alterns und des Verfalls erspäht und festgehalten, Bildwerke wie die trunkene Alte, die Statuen bejahrter Fischer und Landleute, oder manche Porträts und Idealbildnisse von Greisen dürfen zum Besten gerechnet werden, was in der Schilderung des welkenden Körpers von der Kunst überhaupt geleistet worden ist. Hier beschränkt sie sich keineswegs darauf, vereinzelte Stirnfalten und Krähenfüße in den Stein zu graben, wie das früher wohl geschah, sondern die abgenutzte, spröde und rissig gewordene Haut hat ein verschrumpftes Aussehen bekommen und hängt, weil die Fettunterlage geschwunden ist, schlaff und haltlos über dem mageren Fleisch.

Das alles sind Dinge, deren Ursachen sich einem aufmerksamen Auge auch ohne weitere Nachprüfung erschließen, ihre Wiedergabe im Kunstwerk ist nur eben ein Beweis dafür, daß diese Zeit der Welt des Konkreten überhaupt erhöhte Beachtung schenkt. Allein das Studium der organischen Natur macht nun bei diesen Erkenntnissen nicht halt, zum ersten Male regt sich das Bedürfnis, auch in die Funktionen des Muskelapparates Einblick zu gewinnen. Schon die Heraklesbilder der lysippischen Kunst verraten eine sehr klare Vorstellung von jenem Getriebe im Körperinneren, das noch dem fünften Jahrhundert als etwas durchaus Rätselhaftes, Unerklärliches vorgekommen sein dürfte, der jüngere Hellenismus vollends überrascht uns mit einer restlosen

Beherrschung des gesamten anatomischen Baues. Nicht umsonst hat der borghesische Fechter in den Gipsklassen unserer Kunstakademien jahrzehntelang sein Wesen treiben dürfen, denn an seinem gleichsam enthäuteten Körper läßt sich der Bewegungsvorgang bis in die letzten Verzweigungen des Sehnenund Muskelfystems verfolgen. Von der sicheren Hand des geschulten Kenners wird hier das komplizierteste Gefüge, welches die Schöpfung ersann, Faser für Faser kunstgerecht zergliedert. Man wird für das pedantische Verweilen bei reinen Wilsensproblemen, das einem unbefangenen Kunstgenuß gewiß recht wenig zuträglich ist, nicht den Künstler allein verantwortlich machen dürfen, es ist der Forscherdrang der ganzen Zeit, der vom Bildwerk genauesten Aufschluß über alle Einzelheiten des Erkennbaren verlangt. Was emsige Gelehrtenarbeit auf dem Sezierboden des Museums von Alexandrien und der pergamenischen Anatomenschule ans Licht der Sonne gebracht, ist Gemeingut der gebildeten Welt geworden, die Ptolemäer selbst geben das Beispiel und kämpfen gegen Vorurteil und Abscheu an, die bisher der Erörterung dieser Fragen hemmend im Wege gestanden. Im Typenschatz der hellenistischen Reliefkeramik ist das menschliche Skelett ein gar nicht seltenes Motiv, und es sind recht ulkige Situationen, in denen es uns hier entgegentritt. Der Knochenmann auf dem Becher macht niemandem mehr bange, und man ekelt sich auch nicht, denn man trinkt daraus.

Die Nachricht von Versuchen der Vivisektion an zum Tode verurteilten Verbrechern klingt keineswegs unglaublich. Und das Bild des gefesselten Prometheus, dessen Leib in nervöser Erregung sich windet (pergamenische Gruppe), oder des von Todesschmerzen gemarterten Laokoon, an dem jede Fiber zu beben scheint, legt in der Tat die Vorstellung nahe, als sei das konvullivilche Zucken der Muskeln unter der Haut für diele Künltler kein Geheimnis mehr. Mit einer streng willenschaftlichen Neugier, mit nüchtern kritischem Auge wird das Hämmern und Klopfen im Inneren des Mechanismus verfolgt, und das Interelle für pathologische Vorgänge ist so stark, daß es alle ästhetischen Bedenken aus dem Felde schlägt. Bei der Schindung des Marsyas ist der Prozes schon in ein Stadium eingetreten, wo Sehnen und Haut des aufgehängten Körpers bis zum äußersten verzerrt und gespannt erscheinen und das Gefüge des Rumpfes zu zerreißen droht, und das alles wirkt um so krasser, als dicht neben diese anormal gestreckte Gestalt die zusammengekrümmte des kauernden Sklaven gerückt ist. Bei der Wiedergabe von Körperverletzungen beschränkt sich der Künstler nicht mehr auf eine lässige Andeutung, wie sie der idealisserenden Richtung der Klassik allezeit genügt hat, man muß den Finger in die Wundmale legen können, wenn man die Sache glauben soll. Die Ränder der Wunde klaffen, und das Blut schießt in Strömen heraus, so bei den sterbenden Soldaten der pergamenischen Schlachtdenkmäler (Fig. 50). Mit einer schon widerwärtigen Aufdringlichkeit schau. Hier sind nun wirklich einmal die verschwollenen Pankratiastenohren zu sehen, die sonst in der archäologischen Literatur eine unnötig große Rolle spielen. Das eine Auge und die Nase sind durch Schläge verunstaltet, die Haare des Schnurrbartes von geronnenem Blut verklebt. Ferner ist die Haut an vielen Stellen aufgerissen, und aus den frischen Wunden sickert noch da und dort ein Tropfen Blutes: aus einer besonderen Masse, vermutlich reinem Kupfer, plastisch hergestellt, so daß die dunkelrote Farbe vom gelben Ton des Erzes grell sich abheben mußte. Man erinnert sich ähnlich naturalistischer Effekte an Kruzisixen und Märtyrersiguren des 17. Jahrhunderts, welchem die Periode des Hellenismus in so mancher Beziehung nahe verwandt erscheint.

Es ist sehr wohl denkbar, das die Art, wie diese Kunst das Gewandproblem zu lösen pflegt, dem klassischen Geschmack grundsätzlich widerstrebt haben wurde. Das Vortäuschen wirklichen Stoffes, wie es nun immer aufs neue versucht wird, ist nicht bloß eine Frage des Könnens, der rein technischen Fertigkeit, sondern es hat zur Voraussetzung, daß der illusionistische Effekt überhaupt als das Ziel künstlerischen Schaffens empfunden werde. Die hellenistische Zeit ist ganz durchdrungen von dieser Auffassung. Auch künstlerisch minderwertiges Gut unterscheidet sich von den Schöpfungen anderer Perioden durch seine ausgesprochen materielle Physiognomie und hat vor ihnen den äußeren Schein der Wahrheit voraus. Der Boden Kleinasiens hat uns zahlreiche Proben dieser Stilrichtung geschenkt: neben der Masse pergamenischer Skulpturen viele Statuen und Grabreliefs aus der Umgebung von Smyrna und aus den Städten im Maeandertal. Aber auch die Kopisten haben sich bemüht, diese eigenartige Stoffbehandlung nachzuahmen. Wir denken vor allem an die erhaltenen Repliken jener hellenistischen Musenstatuen, welche auch dem Archelaos von Priene für seine «Apotheose Homers» (Fig. 49) als Vorbilder gedient haben. Sogar an den kleinen und mit geringem Feingefühl gearbeiteten Figuren des Reliefs ist das Raffinement der Gewandanlage, welches die Originale ausgezeichnet haben muß, wenigstens angedeutet.

Die Transparenz eines feinen Gewebes kommt hier mehrmals zum Ausdruck, am augenfälligsten beim dünnen Schleiertuch der Polyhymnia links neben Apoll. Ein durchsichtiges Kleid wird von der älteren Kunst in der Weise wiedergegeben, daß der zarte Stoff von der sesten Unterlage sozulagen aufgeschluckt wird, er klebt sich, als sei er mit ihm verwachsen, an alle Wölbungen der Körperformen an und läßt sie wie nacht erscheinen. Die Neuerung des Hellenismus besteht nun darin, daß der Überwurf die Gestalt tatsächlich «verschleiert», nur an einzelnen Stellen mit ihr oder den Faltenrücken eines derberen Untergewandes in Berührung kommt, im übrigen durchaus den Charakter einer bald straff gespannten, bald frei hängenden und lose bewegten

Hülle wahrt. Der Zug der verschiedenen Kleiderlagen läuft gern in entgegengeletzter Richtung, das schwere Steilgefält eines Chitons wird von den streifigen Diagonalfalten eines sehr zarten Umschlagetuchs überschnitten, und aus diesem kecken Durcheinander ergibt sich dann ein ungemein reizvolles Spiel mit Gegensätzen und der Eindruck einer schillernden Unruhe. Und während die Klassik wohl zwischen gewichtigen und leichten Gewandsorten unterscheidet, auf die Frage nach dem Stoffcharakter derselben aber keine bestimmte Antwort gibt, wird jetzt Stück für Stück auf seine Materie hin untersucht, und das Resultat ist eine unerhörte Reichhaltigkeit und individuelle Mannigfaltigkeit des Kostüms. Man meint die Seide knistern zu hören, so täuschend ist die Eigenart vornehmer Frauengewänder mit ihren steifen Brüchen und ihrem kalten Glanz erfaßt. Sehr beliebt ist ein kreppähnlich gerippter Stoff mit enggedrängten, sich kräuselnden Fältchen (vgl. das Mädchen von Antium, Fig. 58), und er nimmt sich um so subtiler aus, wenn unmittelbar daneben die stumpfe Fläche eines dicken Wollmantels steht. Die Angabe der Liege= falten spielt eine große Rolle. Man hat beobachtet, daß ein Gewand, das erst sauber gefaltet und zusammengelegt war, noch eine Weile die Spuren dieser Aufbewahrung sichtbar sein läßt: die Bruchstellen bleiben stehen, je nach der Natur des Stoffes als scharfe Kanten oder als breitere, gerundete Wülste. Dieses Faltennetz erhöht die illusionistische Wirkung einer Draperie und bereichert zugleich das Bild, indem es die Eintönigkeit der ungeteilten Fläche aufhebt (das Tischtuch auf Lionardos Abendmahl!), die Skulptur des dritten und zweiten Jahrhunderts macht sich diese Erkenntnis gern zunutze.

Wenn nun selbst Nähte und Säume eines Gewandes, der Fransenbesatz seiner Ränder und der Bund am Halse plastisch verdeutlicht werden, so erreicht die Darstellung bisweilen einen Grad von trockener Sachlichkeit, der dem künstlerischen Eindruck leicht verhängnisvoll werden kann. Von jeher hatte man die gewirkten Muster eines prunkvollen Ornats mit liebevoller Sorgfalt eingeritzt und ihre farbige Buntheit getreulich kopiert, jetzt aber muß sogar das feine Relief gestickter Ornamente mit dem Meißel sich herausbringen lassen (Mantel von Damophons Demeter-Statue in Lykolura, Teppichbehang eines Sitzes aus Pergamon, Berlin), so daß man auch bei geschlossenen Augen sämtliche Einzelheiten des erhabenen Dekors durch bloßes Abgreifen der Marmoroberfläche festzustellen vermag. Was die realistischen Tendenzen dieser Kunst von allen ähnlichen Bestrebungen anderer Stilstufen unterscheidet, ist ein ausgeprägter Sinn für die Zusammensetzung aus verschiedenartigen Stoffelementen, selbst beim unscheinbarsten Objekt, und die ganz individuelle Behandlung, die jedes Detail danach erfahren muß. Auch ohne alle Vorkenntnille wird das moderne Publikum den Fechterhandschuh des bronzenen Faustkämpfers sofort verstehen, man sieht es, daß er aus harten Holzreifen, aus ledernen Riemengeflecht und weichem Fellbesatz besteht: so einwandfrei und unmittelbar überzeugend sind hier die gegensätzlichsten Qualitäten zur Anschauung gebracht. Dem Künstler macht es sichtlich Freude, das Schuhwerk einer Figur vollkommen wirklichkeitsgetreu zu geben, mit der mehrfachen Sohlenschicht und dem oft überreichen Reließchmuck aus gepreßtem Leder, mit seinen metallenen Buckeln und Schnallen und sämtlichen Kniffen eines komplizierten Schnürsystems (vgl. Fig. 62).

Alles was irgendwie Tastwert besitzt, hat auch Anspruch auf bildliche Wiedergabe, nicht bloß durch Bemalung wie bisher, sondern in voller Körperlichkeit. Die technische Konstruktion der Dinge wird stets mit größter Umständlichkeit erläutert, man muß es im einzelnen verfolgen können, wie die Teile eines Möbels ineinandergefalzt sind, wie ein Wagen bespannt ist. Das Postament, welches die Nike von Samothrake zu tragen hat, stellt das Vorderteil eines Schiffes dar: die Siegesgöttin hat sich auf den Bug geschwungen, die Trompete angesetzt und schmettert ihre jubelnde Fanfare in die Welt hinaus. Man sollte meinen, daß eine summarische Schilderung des Schiffskörpers dem Bildhauer genügt haben müßte, bei der Kleinheit des Formates und der immerhin untergeordneten Bedeutung eines Sockelgliedes: aber nein, es ist eine ganz korrekte Nachbildung eines wirklichen Fahrzeugs geworden, ein hervorragender Kenner des antiken Seewesens hat diese Diere von Samothrake für das «lehrreichste und zuverläßigste Schiffsbild des klassischen Altertums» erklärt. Die Gürtelhölzer der Wände, die galerieartig seitlich ausladenden Riemenkasten mit dem gewölbten Dach und den Rojepforten, nichts ist vergessen, und dabei sind die Massverhältnisse des Ganzen aufs gewillenhafteste beachtet. In gleicher Weise halten die Schiffsbilder des pergamenischen Telephosfrieses der fachmännischen Kritik stand, und einmal wird hier (Bestrafung der Auge) der Bau einer Arche vor unseren Augen vollzogen, und zwar so, daß alle Manipulationen der dabei beschäftigten Handwerker sich scharf kontrollieren lassen.

Das Griechenvolk hat sein ganzes Leben in einem Garten von zauberischer Schönheit zugebracht. Auf Kretas Feldern weckt heute noch der Frühling denselben üppigen Blumenslor, der in den Tagen der minoischen Frühzeit von der Kunst mit so heller Begeisterung gepriesen worden war. Die Natur hat hier nie aufgehört, ihren seenhaften Reichtum immer aufs neue auszubreiten. Und doch könnte es scheinen, als habe sie jahrhundertelang ganz umsonst geblüht. Es ist in früheren Abschnitten des Buches gezeigt worden, wie der Sinn für das Pflanzliche sich sehr bald fast völlig verloren hat. Unbeachtet und unbekannt stand das Veilchen auf der Wiese, und wo ist die Lilie hingekommen, die einst in der Malerei der Kamaresperiode mit so viel Stolz ihre schimmernde Pracht auf schlankem Stengel wiegte? Die klassische Kunst zeigt wohl wieder Verständnis für die Eigenart pflanzlichen Lebens im allgemeinen, aber ihr Interesse ist doch viel zu sehr von ganz anderen Dingen

in Anspruch genommen, als daß sie um individuelle Formen der Flora sich groß kümmern könnte. Das Gewächs spielt auf ihren Bildern eine durchaus untergeordnete Rolle, und niemals wird eine Blume einfach aus Freude an ihrem Dasein dargestellt. Im Hellenismus dagegen regt sich diese Freude mächtig. Auch da wo uns Blattwerk oder Frucht in rein attributiver Verwendung begegnen, ist für eine möglichst getreue Wiedergabe jeder Einzelheit gesorgt. Das Füllhorn der Erdgöttin am pergamenischen Altar, der Früchtekorb auf dem herkulanensischen Telephosbild sind Obststücke von glänzender Mache, und mit welchem Gefühl für den besonderen Charakter einer bestimmten Pflanzenart sind hier die Rosen im Haar der Nymphe, der Pinienbülchel des Satyrknaben gemalt! Den feuchten Glanz und Schimmer des Laubs vermag nun auch die Plastik in virtuoser Weise vorzutäuschen. An bekränzten Köpfen (z. B. Kentaur im Museo Chiaramonti, Vatikan) ist Blatt für Blatt eine Studie nach der Natur. Die metallenen Kränze, die in den Gräbern bisweilen das Haupt des Toten umgeben, erwecken den Anschein, als sei da wirkliches Gezweig in flüssiges Gold getaucht: die zarten Schwellungen der Blattfläche find aufs liebevollste reproduziert, ihre sämtlichen Rippen und Nerven, und anstandslos läßt die botanische Spezies sich nach Linné bestimmen. Das gleiche gilt für die reichen Fruchtgehänge und Blumengirlanden, die ein beliebtes Motiv des hellenistischen Reliefdekors bilden. Ein Höchstes an sinnlicher Pflanzendarstellung leistet dann die Toreutik der Spätzeit in ihrem mit vollplastischem Laubgeranke verkleideten Silbergeschirt (Becher aus Boscoreale), wo jede Beere wieder anders geformt ist, mit all den kleinen Defekten und leisen Abweichungen von der Norm, wie sie der launische Zufall erzeugt.

Eine aus borghesischem Besitz stammende Marmorstatue schildert die Verwandlung der Daphne in einen Lorbeerbaum: es ist die Verbildlichung einer rein dichterischen Fiktion, phantastisch genug - und doch, so wie die Geschichte hier zur Anschauung gebracht wird, hat sie etwas Zwingendes, wirkt ganz glaubhaft: man meint es zu spüren, wie Stamm und Reiser mit dem Menschenleib verwachlen, wie der Saft des Holzes mit Blut sich mischt. Der Übergang von animalischer in vegetabilische Form bereitet dieser Zeit keine Schwierigkeiten, in Architektur und Kleinkunst gibt es Beispiele in großer Zahl für eine wohlgelungene Verbindung einander fremder Elemente, dank dem fein entwickelten Verständnis für das treibende Leben und die Wandlungsfähigkeit der einzelnen Organismen. Das Pflanzenornament erfährt nun eine immer weiter greifende Umbildung ins Materielle, naturalistische Motive, wie sie seit dem Absterben der kretisch-mykenischen Kunst dem Ziergarten dekorativer Stiliserung grundsätzlich ferngehalten wurden, melden sich jetzt überall, und jeder Schritt führt tiefer in Gestrüpp und Dickicht der freien Gotteswelt hinein. Zunächst muß die Flächenhaftigkeit der Ornamentik einer

körperlich wirkenden Modellierung weichen, in der unteritalischen Vasenmalerei werden Stengel, Blätter und Früchte mit Hilfe von Schattierung und ausgesetzten Lichtern gerundet, und auch bei rein linearer Ausführung erscheint das Gewächs auf einen bisher ganz unbekannten Grad der Tastbarkeit gebracht, indem seine Teile sich im Raum bewegen und sich bald eins bald auswärts biegen und rollen. Und dann wird das erst ganz abstrakt empfundene Ornament mehr und mehr mit Formen der wirklichen Flora durchsetzt, von denen es «dem Beschauer wie ein Geruch von frischem Wachstum entgegenströmt». Die Metamorphosen des korinthischen Kapitells im Verlauf der hellenistischen Kunstgeschichte sind ungemein bezeichnend für diese zunehmende Freude an der konkreten Natur: vor unseren Augen schiebt eine Blüte nach der anderen zwischen den wuchtigen Rankenspiralen lustig und keck ihr Köpschen heraus, bis schließlich das tektonische Gerüst fast ganz in einem schwellenden Blumenstrauß verschwindet.

Dieser Vorgang illustriert uns recht anschaulich die Art, wie sich in den letzten Jahrhunderten vor Christi Geburt die Entdeckung der Umwelt überhaupt vollzieht. Es ist nicht so, als habe ihr gesamter Inhalt dem Auge sich mit einem Male erschlossen, allmählich nur, beinahe zögernd finden sich die einzelnen Schönheiten zusammen. Das Stilleben gewinnt eine immer größere Bedeutung, und in der Malerei der jüngeren Antike steht es als lelbständige Gattung neben den Vertretern anderer Dekorationssysteme fast gleichberechtigt da, aber es hat lange gedauert, bis es sich diesen Rang erobert hatte, und seine Anfänge sind bescheiden genug. Allein den ersten Antrieb hat doch auch hier bereits die Alexanderzeit gegeben. Die Gemälde des ausgehenden vierten Jahrhunderts verraten ein ganz neues Interesse für das leblose Objekt. Nicht bloß um das Bild zu füllen, oder zur Verstärkung der Raumillusion, wird auf der Alexanderschlacht, auf dem Gemälde «Achill im Hause des Lykomedes» der Boden mit Waffen und Gerät bestreut: die Sachen find so gemalt, daß man über ihrem Anblick eine Weile alles übrige vergißt und sich ganz in das Studium ihrer sinnlichen Reize verliert. Die Existenz des Dinges an sich ist hier schon als ein malerisches Problem erster Ordnung empfunden, und selbst die unteritalischen Vasenbilder räumen dem toten Inventar der Szenerie eine ganz andere Rolle ein, als sie ihm früher zugestanden wurde, wie täuschend ist hier oft eine metallene Schüssel, das Knochengerüft eines Stierschädels erfaßt! Sogar in rein ornamentalen Kompolitionen wird immer eifriger auf den illusionistischen Effekt hingearbeitet. Eine apulische Vasenklasse (sog. Gnathiavasen) verwendet außer naturalistisch gemalten Zweigen und Ranken mit Vorliebe Gegenstände wie Masken, Musikinstrumente, Kränze und Bänder als Schmuckmotive, in lebhaft bunter Ausführung und körperlich gerundet. Die Verzierung der alexandrinischen Grabgefäße (log. Hadravalen), deren Bauch mit gemalten Tänien und Girlanden in natürlicher Größe behängt ist, mag zunächst als der Ersatz einer wirklichen Bekränzung verstanden worden sein: aber es ist keine bloß symbolische Andeutung mehr, sondern eine Attrappe. In den Mosaiken des jüngeren Hellenismus wird dann schon der Versuch gemacht, ganze Mengen von allerhand Kleinkram in unbedingter Naturtreue und scheinbar willkürlicher oder zufälliger Gruppierung vor dem Beschauer aufzuspeichern, besonders gepriesen wird das Experiment des Malers Sosos von Pergamon, welcher den Fußboden eines Saales so geschickt mit Speiseresten übersäte, als seien sie soeben von des Herren Tischen gefallen.

Dem modernen Publikum mag die Erörterung dieser Dinge überflüsig oder doch zu breitspurig erscheinen, allein es will immer wieder betont sein, daß das erstmalige Auftreten dieser Tendenzen eine grundsätzliche Umwertung der Bildelemente überhaupt bedeutet, und daß im Ausmalen des Milieus bis zum vollendeten Augentrug ein Prozeß sich ankündigt, der letzten Endes das Kunstideal der griechischen Klassik erschüttern und aus den Fugen heben sollte. Auch die hellenistische Poesse verweilt mit unverkennbarem Behagen bei Gegenständen, die früher einer eingehenden Schilderung nicht gewürdigt, nur im Vorbeigehen kurz gestreift zu werden pflegten. Zahlreiche Epigramme der Anthologie haben die subtile Beschreibung von Weihgeschenken zum alleinigen Inhalt, es bildet sich ein besonderes literarisches Genre heraus, dessen ganzer Ehrgeiz darauf gerichtet ist, der Phantasie des Lesers einen Ausschnitt aus dem Bild der Wirklichkeit in seinem vollen Farbenschmucke vorzuzaubern. Auch die landschaftliche Natur erfährt eine immer gründlichere Beschreibung, in der idyllischen Hirtendichtung sowohl wie im behäbig umständlichen Epos. Und obschon es die hellenistische Antike zu einer reinen Landschaftsmalerei im Sinne der Kunst von heute nicht gebracht hat - die Veduten der späteren kampanischen Wandfresken ziehen wir absichtlich nicht mehr in den Rahmen unserer Darstellung -, ist es doch klar, daß die Umgebung jetzt zum Künstler in einer neuen und seltsam eindringlichen Sprache redet. In der klassischen Periode läßt der Mensch die Natur nicht an sich herankommen, und es darf nicht geschehen, daß ihm der Wald über den Kopf wächst. Seit Alexander aber ist das Verhältnis von Figur und Räumlichkeit ein anderes geworden. Schon die oftgriechischen Grab- und Weihreliefs dieser Zeit unterscheiden sich von den älteren Typen nicht nur durch ihren Reichtum an szenischem Beiwerk, und durch die erhöhte stoffliche Charakterisierung desselben: die wesentliche Änderung besteht darin, daß die Menschengestalt das Bildfeld nicht mehr so absolut beherrscht wie einst, daß lie lich immer mehr als ein Glied nur eines größeren Ganzen, als ein Ding im Raume fühlt. Es ist etwas unerhört Neues, wenn auf der Alexander= schlacht ein so mächtiges Stück Himmel sich dehnen, ein vereinzelter zerzauster Baum um ein volles Viertel der gelamten Bildhöhe das Kampfgetümmel

überragen darf. Durch das Freihalten einer breiten Vorderbühne, deren Boden leer bleibt oder nur spärlich mit Gegenständen belegt erscheint, wird die Szene tiefer in den Raum hineingeschoben, was zur Folge hat, daß sie schon in ihren Dimensionen zusammenschrumpft. Der figürliche Vorgang ist ein Bildfaktor unter anderen geworden, nicht das einzige Objekt der Darstellung, und nicht einmal immer das wichtigste. Keine Frage, daß auf dem Gemälde «Paris auf dem Ida» (Fig. 56) die Gestalt des Prinzen, obgleich sie ihren Platz in der Mitte noch behalten darf, zur bloßen Staffage degradiert worden ist. So wie hier der Baum durch das Gebälk sich zwängt, hat sich die Landschaft das Bild bis in den letzten Winkel erobert. Der Mensch ist noch da, aber nicht mehr «das Maß aller Dinge», oder doch in einem ganz anderen Sinne als seinerzeit: er dient nur noch äußerlich als Maßstab für die impolanteren Erkheinungen der Natur, in welcher er Galtrecht genießt. Und selbst wo lebendigstes Geschehen erzählt wird, wie in den «Abenteuern des Odylleus» (Fig. 63), ist es doch nur eine flüchtige Episode, die für einen Augenblick den klippenumfäumten Meeresspiegel streift.

Die Mittel zur Erzielung einer vollkommenen Raumillusion sind auch hier noch keineswegs restlos ausgenutzt. Man könnte sich denken, daß die Malerei des 17. Jahrhunderts es nicht unterlassen haben würde, durch ein kühneres Schrägstellen der vielen Schiffe in der Bucht auch die letzten Spuren flächenhafter Schichtung zu tilgen. Für antike Begriffe aber ist in diesen Bildern ein Höchstmaß von Weiträumigkeit erreicht. Die ganz allmähliche Verkleinerung der Gegenstände, das fortwährende Hin- und Herschieben der Gründe, die lockere Verteilung der figürlichen Elemente und das Auflichten des Horizonts, das alles dient dazu, das Auge sachte in die Tiefe gleiten zu lassen. Auf den Architekturbildern der pompejanischen Wandmalerei finden wir die perspektivische Verkürzung bis zu einem erstaunlichen Grad entwickelt, hier kommen dann - bei Säulenhallen oder offenen Lauben - oft stark sich verjüngende Schrägansichten vor, welche den Blick hastig nach hinten reißen. Allein das Entscheidende ist in diesen Fällen doch die Tatsache, daß das Bild als Ganzes dem Beschauer ferngerückt erscheint, indem sich zwischen ihn und die Darstellung ein gemalter Rahmen von stark betontem Raumwert Sockel, Gebälk und Stützen dieser Scheinarchitektur sind mit Hilfe von Licht und Linearperspektive so kraftvoll modelliert, daß ihre gewölbten und verkröpften Teile dem Beschauer fast bis auf Reichweite sich nähern. Die Vorliebe für illusionistische Kunststücke solcher Art gibt sich schon in der unteritalischen Vasenmalerei zu erkennen, wo vorspringende Gesimse mit Zahnschnittleisten, in bloßer Farbe nachgeahmt, die gewohnten Flächenmuster verdrängen, oder auf bemalten Holzsarkophagen mit der täuschenden Imitation von Reliefornamenten und plastischen Löwenköpfen, die tiefe Schlagschatten auf ihre Unterlage werfen. Ja selbst das alte Mäandermotiv muß jetzt die

Umsetzung ins Dreidimensionale sich gefallen lassen und rahmt als erhabenes Band sowohl Vasenbilder wie Fresken ein.

In den «Odysseelandschaften» und in den verwandten Prospektmalereien des «zweiten Stils» werden dem Auge Kontraste allerstärkster Art geboten: Gegenlätze von Hell und Dunkel, von gedrungener und gelöster Farbigkeit, von greifbaren Nahbildern und nebelhaft verschwommener Ferne. Trotzdem wird man über die Zusammengehörigkeit von Vordergrund und Hintergrund keinen Augenblick im Zweifel gelassen, da eine allen Bildteilen gemeinsame Beleuchtung diese zum einheitlichen Sehkomplex verbindet. Der gleiche Sonnenschein, der vorne um die Kanten der Pfeiler schleicht, im krausen Blattgewirr der Kapitelle spielt, muß auch die Freilichtbühne bestrahlen, auf die man durch die breiten Wandöffnungen der gemalten Halle blickt, und seine seidigen Schleier wehen durch den ganzen Raum. Der gesamte Inhalt des Gesichtsfeldes ist im Licht gebadet, und es gibt da kein Ding, das sich dem Einfluß der Atmosphäre zu entziehen vermag. Das Merkwürdige ist, daß nun auch da, wo die Umgebung einer Gruppe durch gar nichts angedeutet ist, der Malgrund doch empfunden wird als Luft: nicht als neutrale Fläche, vor welcher die Figuren sich bewegen, sondern als Raum, der alles in sich einschließt, als ein Stück realer Welt. Die Gestalten stehen da wie luft- und lichtumflossen, denn ihre Farben sind unausgesetzt jenen Veränderungen unterworfen, welche das bewegliche Durcheinander von Licht und Schatten verursacht, und das unberührte Lokalkolorit hat von nun an so gut wie keine Stätte mehr.

Nachdem der Bann gebrochen und die Wandlungsfähigkeit der reinen Farbtöne erwiesen und erprobt war, stand auch dem Eintritt der kompliziertesten Lichtspiele kein Hemmnis mehr entgegen. Mit dem Fließen und Schillern in zahllosen Nuancen hat es nicht sein Bewenden - man sucht den Wider-Schein zu erhaschen, den eine Farbe auf eine andersfarbige Fläche gegenüber wirft, den Abglanz des Feuers auf Gesicht und Körper einer Figur, auf Wand oder Boden (Apelles: Alexander mit dem Blitz, Antiphilos: feueranblasender Knabe). Beispiele einer solchen Ressexmalerei sind auch auf den noch erhaltenen Fresken aus den Vesuvstädten nicht selten anzutreffen, selbst die spröde und ungelenke Technik des Mosaiks mag auf die Wiedergabe dieser illusionistischen Effekte nicht verzichten (Musikantengemälde des Dioskurides von Samos, Neapel). Die Durchsichtigkeit von Wasser und Glas ist ein malerisches Problem, das bereits die Kunst des frühen Hellenismus beschäftigt: die Aphrodite Anadyomene des Apelles ragte nur mit halbem Leibe aus dem Meer, ihr Unterkörper war in verschwommenem Umriß in den Fluten sichtbar, Pausias malte seine trinkende Methe so, daß man durch die gläserne Schale hindurch ihr Gesicht erblicken konnte. Die funkelnden Glanzlichter des Metalls waren schon der älteren Malerei nicht fremd (z. B.

Amazonensarkophag aus Corneto, S. 190), aber es ist neu, wenn jetzt die gewölbte Fläche auch zu spiegeln beginnt. Aus einem blanken Rundschild der Alexanderschlacht schauen uns die angstverzerrten Züge eines gestürzten Persers an, der unter die Räder des königlichen Wagens gerät. In des Hephästos Schmiede wird uns das Antlitz der Thetis zweimal gezeigt, und ein Gemälde solcher Art muß es gewesen sein, das den Apollonios von Rhodos (I 745) zu seiner Beschreibung der Aphrodite angeregt hat, die ihre eigene Schönheit im Schilde des Ares betrachtet. Daß das Wasser als Spiegel dienen kann, hat man von ieher gewußt, aber die Entdeckung, daß sich das auch malen lasse, war erst dem Hellenismus vorbehalten. Auf pompejanischen Wandgemälden wirft ein klarer Quell das Bild des Narziß, das Haupt der Meduse zurück. Am Mosaik des Sosos wurde besonders eine Taube bewundert, die aus einem Becken trinkt «und das Wasser durch den Schatten ihres Kopfes dunkler macht». Das bekannte Gegenstück des kapitolinischen Museums (aus der Hadriansvilla bei Tivoli) hat diesen hübschen Zug nicht aufgenommen, doch mag die trinkende Ziege des Lästrygonengemäldes (Fig. 63) lehren, wie man sich die Sache zu denken hat.

An koloristischen Reizen solcher Art hat die Wandmalerei in Rom und in Kampanien das Höchste und Letzte geleistet, was hier der Antike überhaupt zu leisten beschieden war. Und doch bewegt sie sich damit nur in Geleisen, die schon vom frühen Hellenismus mit vollem Bewußtsein angebahnt worden sind. Der eingangs erwähnte, vielerörterte Ausspruch des Lysipp (bei Plinius 34, 65): er habe - entgegen seinen Vorgängern - die Menschen dargestellt, wie sie ihm erscheinen (das heißt, wie er sie sieht), enthält in knapper Fassung das Geheimnis nicht nur seiner eigenen, sondern der ganzen folgenden Kunst. Sie gibt nichts, was nicht zur «Erscheinung» gehört, und immer ist es ihr um die direkte Übertragung eines Sinneneindrucks zu tun. Der archaische Stil hat eine solche Abhängigkeit vom optisch Wahrnehmbaren überhaupt nicht anerkannt, der klassische nur in sehr bedingtem Grade, mit starken Einschränkungen, und letzten Endes trägt bei ihm immer noch das innere Sehen den Sieg über die bloße Schaulust davon, weil die gefestigte Welt seiner Vorstellung ihm mehr gilt als die flimmernde und zerstreuende Unruhe draußen in der Wirklichkeit. Erst die Kunst der nachklassischen Periode hat sich von diesem Ideal endgültig losgesagt, und man könnte ihrer Überzeugung nicht besseren Ausdruck verleihen als mit den Worten aus Goethes Türmerlied:

Ihr glücklichen Augen, was je ihr gesehn, Es sei, wie es wolle, es war doch so schön!

II. Spielarten des Hellenismus.

Überaus bunt und schillernd ist das Bild des künstlerischen Schaffens in den letzten Jahrhunderten vor Beginn unserer Zeitrechnung. Und wenn dieser Reichtum nach ganz verschiedenen Seiten auseinanderstrebt, so wird man an ähnliche Divergenzen auch auf anderen Gebieten des kulturellen Lebens erinnern dürfen. «In dem geistigen Antlitze des Hellenismus sind zwei Hauptzüge, die miteinander unvereinbar scheinen. Das eine ist die Freude an der Repräsentation, dem Pomp und Schmuck, der erhabenen Pose: darin liegt das, was wir an ihm barock nennen dürfen. Daneben aber steht die intimste Freude an der weltverlorenen Stille, dem Frieden des engen natürlichen Kreises, am Feinen, Kleinen, Reinen. Die Marmorhallen des alexandrinischen Palastes, der Riesentempel von Didyma und der rhodische Koloß haben den Freundschaftsgarten des Epikuros, die koischen Landhäuser, in denen Theokrit verkehrt, die Studierzimmer, in denen Kallimachos dichtet und Archimedes forscht, neben sich. Dem entspricht im literarischen Leben der rauschende Stil, der am liebsten über die ganze Welt hintönen will, und die Schlichtheit, die von der Wahrheit, um die sie ringt, einem empfänglichen Freunde, man kann auch sagen dem unbekannten nacharbeitenden Kollegen, berichtet, und das Raffinement des ganz intimen Kunstwerkes. In Wahrheit wurzelt beides in der befreiten Individualität, die sich je nach den Lebenszielen sehr verschieden äußert.» (U. von Wilamowitz-Moellendorff.)

Gerade das Durcheinanderspielen verschiedener Gesinnungen und Tendenzen, die Kompliziertheit kennzeichnen das Wesen dieser launenreichen Zeit und ihren eigensten Reiz. Allein der Kunsthistoriker wird es bei solchen Feststellungen nicht bewenden lassen, denn hinter der zerstreuenden Mannigfaltigkeit heben sich ganz deutlich zwei große Stilrichtungen ab, die zeitlich aufeinanderfolgen wie in der Geschichte der neueren Kunst Barock und Rokoko. Die Parallele läßt sich auch ausdehnen auf die Art der künstlerischen Leistung selbst, und nicht bloß um eine erstaunliche Ähnlichkeit der Formensprache handelt es sich hier, sondern um sehr verwandte Züge in der gelamten geistigen und sinnlichen Veranlagung. Man hört denn auch nicht selten von einem «antiken Barock» reden und von einem «antiken Rokoko». Wenn wir diese Bezeichnungen hier aufgreifen und kurzerhand auf zwei Entwicklungsphafen des Altertums anwenden, so geschieht es unter ausdrücklichem Vorbehalt. Nicht auf eine Gleichsetzung von zeitlich so weitgetrennten Kunstperioden kommt es uns an, wir wählen die Namen deshalb, weil eine wirklich treffende und erschöpfende begriffliche Definition dieser Stilgruppen bisher noch nicht geprägt worden ist und auch uns nicht hat gelingen wollen.

Die Umstände, unter denen die Ablösung und Wandlung sich vollzieht, liegen für uns nicht annähernd so klar zutage, wie dies beim entsprechenden Wechsel im 18. Jahrhundert der Fall ist. Indessen gehört es auch gar nicht in den Rahmen unserer Aufgabe, den geschichtlichen Vorgang in seinen Einzelheiten darzustellen. Nur die markantesten Wesenszüge der beiden Stile sollen möglichst sauber herausgeschält werden, und es wird sich kaum vermeiden lassen, daß die unterscheidenden und trennenden Momente dabei vielleicht allzu schwer ins Gewicht fallen. Es sei deshalb zum voraus bemerkt, daß beiden Stilarten die Eigenschaften gemeinsam sind, die im vorhergehenden Abschnitt ihre Würdigung erfahren haben. Oft verhalten sich die Gegenbeispiele, die sich dem Beschauer geradezu aufdrängen, zueinander so, als sei es hier wie dort dieselbe Mesodie, nur in eine andere Tonart übersetzt.

1. Barock.

An den Extravaganzen, zu denen im dritten und zweiten Jahrhundert v. Chr. die hellenistische Kunst sich fortreißen ließ, hat das griechische Festland sozusagen keinen Anteil gehabt. Höchstens einen passiven, denn es ist freilich nicht unberührt geblieben vom wuchernden Gewächs dieser strotzenden Formenwelt. Man möchte glauben, daß es den neuen Schmuck nur Die Burg von Athen hat das attalische Weihgeschenk widerwillig trug. wieder von sich abgeschüttelt - zum Teil schon im wörtlichsten Sinn, wie eine Nachricht bei Plutarch uns lehrt. Während die schlanken Zeugen der perikleischen Epoche dem Ansturm der Jahrtausende trotzen durften, ist von dem jüngeren Denkmal an Ort und Stelle keine Spur verblieben. Es paste nicht dahin, wie bizarr muß das wilde Ungestüm dieser Kampfgruppen, das selbst die Kranzmauer des heiligen Bezirks erklomm, neben der vornehmen Ruhe der klassischen Schöpfungen sich ausgenommen haben. Die Aufdringlichkeit, mit der diese Pergamener die schrille Note ihrer Kunst dem sein abgestimmten Bild des alten Athen einzufügen suchten, bekundet noch die von König Eumenes II. gestiftete Wandelhalle am Südfuß der Akropolis: von gewaltiger Austlehnung und, dank der vielfachen Wiederholung der Motive, eine echte Probe monumentaler Raumkunst, aber was an der Hochburg der Attalidenresidenz selbst mit ihrer Häufung schwerer Baukörper als organischer Teil einer einheitlichen Gesamtanlage erscheint, hier wirkt es beinahe plump und störend. Und ähnlich unproportoniert mag, inmitten ihrer Nachbarbauten von viel bescheideneren Verhältnissen, die große Bazarhalle des Attalos auf der athenischen Agora gestanden haben. Das klassische Griechenland war kein Boden für Schöpfungen einer so breitspurigen und derben Kunst. Sie konnte gedeihen und zu voller Wirkung gelangen nur auf noch ungepflügtem Neuland, wo keine Rücklicht zu nehmen war auf den formvollendeten Bestand einer ehrwürdigen Vergangenheit.

In Kleinasien ist der barocke Stil zu Hause. Pergamon, aus einer unbedeutenden Ansiedlung fast unvermittelt und seltsam rasch zu großer Macht erwachlen, entwickelt eine fieberhafte Tätigkeit und handhabt eine Formensprache von höchst originellem Gepräge. Man spricht von einem Stil des Asianismus, und in der Tat liegt hier auf dem Gebiet der bildenden Kunst eine ganz analoge Erscheinung vor wie in iener Literaturgattung. welche die Römer «asianisch» nannten und die im Zeitalter Ciceros von den Attizisten so heftig bekämpft worden ist: derselbe Hang zum Pathos. der leicht in Schwulft und Bombast ausartet, gedrungene Fülle, Steigerung der Ausdrucksmittel bis zum Übermaß, ein Schwelgen im Gefühl unbändiger Kraft. Es find letzten Endes Besonderheiten der psychischen Veranlagung, die in Kunst und Rede dieser ostgriechischen Stämme die ausgesprochen disharmonischen Elemente hochkommen ließen. Man spürt den barbarischen Einschlag, wie er übrigens auch in Gesittung und Religion sich deutlich bemerkbar macht, in den einheimischen Kulten vor allem mit dem wilden Ausdruck ihrer orgialtischen Ekstase. Die Grabformen der Pergamener, ihre Bestattungsriten bewahren einen starken Rest jenes ungriechischen Wesens, das den Gebräuchen der vorhellenischen, thrakisch-phrygischen Bevölkerung eigen ist, der Zusammenhang ist hier niemals ganz verloren gegangen. Wir stehen in Pergamon an einer Stelle, wo die Säfte uralten Volkstums aufsteigen aus tiefem Born, sie zwingen die Formen des Lebens wie der Kunst in eine Richtung, die weit abführt von den Gewohnheiten und Schönheitsbegriffen rein griechischer Natur.

Dicht vor Pergamon liegen mehrere große Grabhügel, nach Höhe und Umfang verschieden, aber alle von demselben einfachen Tumulustyp. Fast amorphe Gebilde aus Erde und Schutt - dennoch sind es architektonische Kunstwerke, der steinerne Sockelkranz zeigt die charakteristische wuchtige Profilierung der Königszeit. Im übrigen ist die primitive Schöpfung der Prähistorie beinahe unverändert übernommen, denn sie bietet in ihrer naturnahen Ursprünglichkeit gerade das, was das Auge dieser Generation zu sehen verlangt: gewichtige Fülle, und im Bogen des niedrigen Hügelkonturs' den Ausdruck dumpfer Kraft. Es sind dies Begriffe, welche der klassischen Kunst widerstreben musten, und die nun aber ungemein bezeichnend sind für das Wollen des neuen Stils. Im großen Zeusaltar von Pergamon hat er sich lein glänzendstes Denkmal geschaffen. Der Opferherd, von Säulenhallen rings umgeben, steht auf kolossalem Postament, das auffallend proportioniert ist, niedrig, von unverhältnismäßig starker horizontaler Ausdehnung, hat das Ganze den Charakter einer zähen und wie unter gewaltsamem Druck breitgepreßten Masse. Das mächtig ausladende Fußglied, die weit vortretenden Gelimse, das umlaufende Reliefband mit seinem plastischen Überreichtum tun das ihre, die Vorstellung eines unaufhaltsamen Seitwärtsquellens zu erwecken, und ganz besonders gilt das vom Strang der Treppenanlage, der den Baukörper gleichsam auseinanderzerrt.

Man kann nun diese Tendenzen verfolgen bis zu den Erzeugnissen der Kleinkunst herab. Da haben wir die sogenannten megarischen Becher, die mit ihrer simpeln Halbkugelgestalt an die runden Schüsseln vorzeitlicher Keramik erinnern. Überhaupt eine Vorliebe für alles Lastende und Beschwerte. Den Gefäßen gibt man gerne eine niedrige und gedrückte Form, als ziehe das Gewicht des Inhalts ihn zu Boden, lassen sie den Behälter in träger Schwellung schon dicht über dem Fuß auseinandergehen, und häufig wird durch eine wohlberechnete Anbringung der seitlichen Henkel, durch die geschweifte Führung der Konturen oder durch ein kantiges Absetzen an der Stelle des weitesten Umfangs die Breite noch künstlich gesteigert. Man denke an die untersetzten Urnen, wie sie auf ostgriechischen Reliefs so oft Pfeiler und Gebälk bekrönen, an die zahlreichen Typen schlauchartigen Geschirrs oder an jene Henkelflaschen, deren überhoher dünner Hals zur dumpfen Masse des Gefäßbauches in betontem Mißverhältnis steht. Wo nun gar die Funktion des Tragens und Stützens ihren optisch überzeugenden Ausdruck finden soll, wie an den runden Pfosten von Klinen und sonstigen Möbeln, hat es bei der einfachen seitlichen Ausbuchtung nicht sein Bewenden, sondern es tritt eine echt barocke Häufung stark gewölbter oder scheibenförmig gepreßter Glieder ein, so, als bedürfe es der vereinten Kräfte vieler Körper, um den Druck des Lagers standhalten zu können.

In der Plastik wird dem Gesetz der Schwere besondere Beachtung geschenkt, und es ist nicht bedeutungslos, daß von der in lässiger Ruhe gelagerten Gestalt (für die Personifikation von Bergen und Gewällern) ein so ausgiebiger Gebrauch gemacht wird. Die Toten und Verwundeten der Schlachtendenkmäler liegen schwerer auf der Erde, als es in Darstellungen der älteren Kunst geschah, und decken einen breiten Raum, der sterbende Gallier und die sehr ähnlichen Figuren vom attalischen Weihgeschenk, diese stürzenden oder sich duckenden Krieger verraten im Umriß sowohl wie in ihrem plastischen Gehalt eine drückende Wucht. Ein unsichtbares Netz ist über das Ganze geworfen und zwingt es nieder. Das Kauern ist ein Motiv, dessen häufiges Vorkommen gerade in Werken dieser Periode nicht bloß aus der gegebenen Situation erklärt werden kann, sondern aus der Freude an der kraftgesättigten Silhouette, welche das Gewächs des Körpers zusammenkrümmt. Die Kontur einzelner Figuren und auch ganzer Gruppen beschreibt einen mehr oder weniger flachen Bogen oder ein Dreieck, fast immer aber behält die horizontale Ausdehnung das Übergewicht. Schließlich lassen sich entsprechende Beobachtungen auch an ganzen Bildzusammenhängen machen. Der Kampf der Götter mit den Giganten war unter den Händen der klassischen Kunst zu einem Hochbild mit entschieden vertikalen Richtlinien geworden: der Barock dagegen kehrt zum veralteten Streifenformat zurück und zwingt am pergamenischen Altar die Gigantomachie in ein Friesband von relativ sehr geringer Höhe, derart, daß sämtliche Gegner auf demselben wagerechten Niveau sich gegenüberstehen. Natürlich hat das äußere Moment des Raumzwanges diese Kompositionsart veranlaßt, allein aus der Not ist eine Tugend gemacht: mit elementarer Wucht strömt das Gewoge der Schlacht hin und her, alles greift ineinander, dieser Kampf ist in ganz besonderer Weise an den Boden gebunden, und die Bewegung geht wagerecht darüber hin, wie wenn die Sense durch die Garben rauscht.

Nach solchen Feststellungen dürfte ein Hinweis auf das Körperideal dieser Kunst beinahe überstüssig erscheinen. Es ist die strotzende Fülle einer kerngelunden Leiblichkeit, nach der man jetzt verlangt, gedrungene Muskulatur, Fettmassen, saftiges Fleisch. Selbst die Frauenschönheit wird in dieser Richtung gesucht, und wenn eine Gestalt wie diejenige der Nike von Samothrake den Eindruck übermenschlicher Größe hervorruft, so wird diese Vorstellung nicht bloß durch den riesigen Maßstab erweckt, sie beruht auf dem massiven Charakter der Statur und darauf, daß auch in der leisesten Schwellung ein Drücken und Drängen sich fühlbar macht. Die Gewalt des Rumpfes wird gern gesteigert durch einen im Verhältnis oft viel zu kleinen Kopf, und bei Gewandfiguren kommen dann noch Scheinwirkungen hinzu wie die sehr dicken Schuhsohlen oder die Gürtung dicht unter den Brüsten, die nun allgemeine Mode wird. Die Formen des Gesichts sind breit und prall, nicht selten schwammig gedunsen. Auch hat sich keine andere Zeit so empfänglich gezeigt für die wogende Fülle des Haares. In dicken Strähnen, wirr verschlungen, hängt es um den Schädel, lastet auf dem Nacken, in einen wulftigen Knoten gedreht, türmt sich über der Stirn zu gewichtigen Haufen. Die Bärte haben eine rundliche und klumpige Form. Ungemein bezeichnend für die zunehmende Freude an üppigem Wuchs ist der marmorne Porträtkopf eines Herrschers aus Pergamon, der nachträglich, offenbar in der Zeit der Altarskulpturen, durch die Zutat eines wallenden Lockenkranzes ein ganz verändertes Aussehen erhielt. Das schlicht anliegende Haar des ursprünglichen Zustandes wird zu rauschender Bewegung aufgebläht.

Selbstverständlich muß nun auch die gesamte Umwelt, die belebte wie die unbelebte, die Wandlung ins Voluminöse mitmachen. Was sind, an der sehnigen Schlankheit der Parthenonpferde gemessen, die Rosse der pergamenischen Kunst schwerfällig, von übermäßig stattlichem Bau! Es ist dieselbe Rasse, die wir von den Schlachtenbildern des Rubens her kennen: ein kurzer breiter, stark gekrümmter Hals mit schwingender Mähne, stämmige Beine, der Leib dick und rund, gleichsam aufgetrieben, dazu die knollige Form der Ge-

lenke und der Fettglanz der gespannten Haut — das alles vereint sich zu einem Bilde gedrungener Fülle und polternder Kraft. Die geschmeidigen Jagdhunde, wie sie auf älteren Darstellungen so häusig, auch noch am Alexander-sarkophag begegnen, werden in der Gigantomachie durch wolfsähnliche «Molosser» ersetzt, mit struppigem Fell und buschigem Schweis. Und es ist eine Neuerung, die vom gleichen veränderten Empfinden diktiert wird, daß die Giganten für den Kampf ihren linken Arm nicht mehr mit einer Panterhaut umwickeln, sondern mit dem gewaltigen Zottelrock des Bären. Wenn sich die Phantasie nun auf das Ersinden monströler Mischwesen verlegt — das Höllenheer des großen Altars wimmelt von halbtierischen Gestalten —, so muß die Natur dazu hergeben, was sie an verkörperter Brutalität besitzt. So kommt der schreckliche Unhold mit den Hörnern und dem wuchtigen Nacken des Buckelochsen zustande, oder der Löwengigant, der dumpf brüllend seinem Gegner die Raubtierpranken in die Glieder schlägt.

Aber dem eigentlichen Wesen des barocken Stils kommt man auf diesem Wege allein nicht bei. Es sind weniger der Charakter der Materie und die Auswahl der Dinge, die in ästhetischer Hinsicht hier den Ausschlag geben, als die besondere Art, wie die Elemente sich zum Kunstwerk fügen, der Zug der Linien und die Bewegung der Flächen. Und es will uns scheinen, deutlicher als anderswo sei auf dieser Kunststufe noch der fertigen Form der Prozeß der Entstehung anzumerken. Man meint beim Betrachten dieser Werke unsichtbare Schöpferhände an der Arbeit zu sehen, sie tauchen in Massen von dehnbarem, aber klebrig zähem Ton, sie kneten und drücken, Form wird an Form gepreßt. Das bildnerische Gestalten gleicht einem wuchtigen Zusammenballen, das die Teile aneinanderdrängt zu einem unlösbaren Ganzen. Und als Ziel schwebt der schaffenden Phantasie das Bild einer kompakten Einheit vor. Was man erstrebt, ist die geschlossene Komposition.

Den eigentümlich schwülstigen Gewandstil dieser Zeit muß man als den Ausdruck solcher Tendenzen fassen. Das Kleid will hier mehr sein als die Hülle für den Leib. Wie mit dem Körper verwachsen ist es, ein Stück von ihm, ein Teil seiner Kraft, es dient dazu, sein Gewicht zu verstärken, es läßt seinen Umriß anschwellen, verdichtet und sestigt die Figur. Es ist nicht Spielerei, und auch nicht nur der Hang zu bombastischer Aufmachung, wenn der Mantel zum runden Wulst eingerollt wird und gleich einem Reisen den Rumpf umringt (Fig. 58), wenn schwere Gewandmassen sich auf dem Boden stauen und der ganze Unterkörper in ihrem Strudel sich verbirgt: dies Einwickeln der Gestalt verhilft ihr zu ihrer fülligen Erscheinung und hat darüber hinaus den Zweck, in optischer Hinsicht das Bild zu konsolidieren. Seine statische Sicherheit verdankt der Poseidon von Melos nicht zuletzt der Draperie, welche die weitgetrennten Beine mit ihren schwungvollen kräftigen

Faltenzügen bindet. Noch viel mehr gilt das für den im Kampf wild ausschreitenden Zeus der pergamenischen Gigantomachie, es genügt ein Blick auf ältere Vorbilder, wo die Verhüllung der Beine fehlt (Vasengemälde), um den bedeutlamen Fortschritt festzustellen: dort die etwas kleinlich wirkende Bewegung unbekleideter Glieder, hier ein Rauschen von grandioser Macht. In diesem Zusammenhang will auch die Venus von Milo betrachtet sein, sie gehört der Periode des Hochbarocks an und zeigt in allem, auch im zackigen Lineament ihres Gewandkonturs, die Merkmale dieses Stils. Und wie nun hier das Tuch dazu benutzt wird, das schwanke Gestell des Frauenleibes in eine stämmige Stütze zu wandeln, das hat etwas von organischer Notwendigkeit, so wie die Krone üppiger Blumenblätter aufsteigt aus dem Behälter des Kelches, so entwächst diese leuchtende Nachtheit einer gebauschten Stoffmasse, die ihrerseits wieder mit der Bass wie verschweißt erscheint. Wo aber das Kleid vom Winde weggerillen wird und in den Lüften schwebt, da schafft es nicht bloß mit seinen gewölbten Flächen dem Körper eine malerisch wirkungsvolle Folie, sondern seine Ränder führen in machtvollem Bogen um die Figur herum und fangen alle Einzelheiten in einem weitgespannten Rahmen auf.

Man dehne nun die Untersuchung aus auf größere Bildkomplexe, überall wird man dieser Neigung zum Ansammeln und Festmachen begegnen. Am Telephosfries des pergamenischen Altars sind die vielen Szenen einer langen Geschichtenfolge in einer Weise aneinandergestückt und verzahnt, daß sie dem Auge als ein zusammenhängendes Ganzes erscheinen, enger als jemals vorher fallen Figuren wie Gruppen sich an, und im Schlachtenbild werden die Leichen zum Haufen geschichtet. Den Hintergrund bildet bald ein geschlossener Hügelzug, bald die breite Wand eines aufgehängten Tuches, wie überhaupt der Vorhang besonders gern für szenische Wirkungen benutzt wird. Die Gigantomachie aber war so recht ein Thema nach dem Herzen dieser Kunst, in umlaufendem Bildstreifen ein Gewoge sich balgender Körper, unentwirrbar und beklemmend, die Schlangenleiber der Giganten zu scheußlichen Klumpen geballt, dazwischen jede Lücke vollgestopft mit Felsblöcken und Waffenstücken. In rein dekorativer Verwendung finden wir dann in den Balustradenreliefs des Athenaheiligtums zu Pergamon ein ähnliches Konglomerat von Siegestrophäen, in scheinbar wahllos wirrer Anordnung und den Raum bis zum Bersten füllend. Das Hochformat stellt natürlich seine besonderen Anforderungen. Wir kennen die Komposition des attalischen Weihgeschenkes nicht, aber selbst Denkmäler von so bescheidenem Zuschnitt wie die kleine pergamenische Prometheusgruppe sind Beispiele für den massigen Aufbau, der die Figuren in verschiedener Höhe an einen hochgetürmten Felsklotz klebt. Was endlich in der Rundplastik unter einem einheitlichen Gruppenbild verstanden wird, lehrt am besten das Kolossalwerk des «Farnelikhen Stiers» (Fig. 57): von allen Seiten steigen die Bewegungen nach der Mitte zu an, dringen ineinander und verflechten sich, das Ganze schließt sich zusammen zu einem kegelförmigen Kern.

Die Baukunst setzt nun alle Hebel an, um Wunder der Kraft und Stärke zu vollbringen. Schon dem einzelnen Quaderstein eignet ein größeres Gewicht, er erscheint gleichsam geladen mit zäher Substanz, dank der blassgen Ausladung seiner Bossen. Dem Säulenbau wird ein massiges Würfelpostament untergeschoben (Podesttempel), und die Architektur verfolgt damit denlelben Zweck, wie die statuarische Kunst mit ihren verdickten Sohlen. Charakteristisch ist wieder die Behandlung des Innenraumes. Die eigenartige Wanddekoration, die in dieser Periode im griechischen Osten aufkam (Beispiele in Pergamon, Priene, Delos) und von hier aus dann ihren Weg gefunden hat bis in die Wohnhäuser von Pompeji (sogenannter erster pom= pejanischer Stil), ordnet die Schmuckmotive zu einem Werk aus einem Guß. Man gibt der Zimmerwand das Aussehen einer gemauerten Hausfallade, über solidem Sockel ragt ein sorgfältig konstruiertes Quadergefüge empor, ohne jede Durchbrechung oder Lockerung. Ein Raumabschluß, der etwas dumpf Drückendes und Beengendes hat und die Vorstellung einer mörtelfesten Konsistenz erweckt, die Pilaster, welche bisweilen die Fläche gliedern, find in die Wand eingebunden.

Im großen aber ergibt sich aus demselben Bestreben die Vereinigung ganzer Gebäudegruppen zu einer monumentalen Gesamtanlage, wo alle Teile Glieder eines einheitlichen Organismus sind. Ein Musterbeispiel dieser Art: der Plan der Akropolis von Pergamon, das Zeugnis einer wahrhaft großzügigen Baugesinnung, welche den Effekt im Ausdruck des Gewaltigen und Gewaltlamen lucht. Der Kranz von geräumigen Terrallen, mit ltatt= lichen Hochbauten und ausgedehnten Säulenhallen beladen, wird im Westen von der starken Schiene der Theaterterrasse zusammengehalten. So wie ein Bogen, den die gestraffte Sehne spannt. Während in Athen die lange Eumenes=Stoa dem Burgfellen angelchoben ilt als eine lchmückende Zutat — nicht überflüßig und gewiß nicht wirkungslos, aber keineswegs notwendig —, ist hier alles Funktion. Die Architektur nimmt die Bewegung des Gebäudes auf und benutzt die natürliche Grundlage des Bauplatzes zu einer äußersten Kraftprobe. Wie genial ist die Lösung mit dem Hang des Theaterzuschauerraumes in der Mitte der Hauptfront: einem riesigen Trichter gleich saugt er alles an den Rändern seiner Höhlung fest, das Zentrum der Anlage wird so wirklich zum tätigen Mittelpunkt, der sammelt und bindet.

Kein Wunder, daß diese Kunst, deren Ideal in größtmöglicher Machtentfaltung besteht, alle Bewegung mit einer schwerfälligen Wucht ausstattet. Selbst eine so herrliche Jünglingsgestalt wie der Gegner der Artemis am großen Altar hat einen stampfenden Soldatenschritt. Stets ist der Gang getragen, voll Nachdruck und Energie, bei langgewandeten Frauen aber von einer großartig wogenden Schönheit, man meint das Rauschen der ziehenden Schleppe zu hören. Die Füße treten mit voller Sohle auf, und bei starkem Ausschreiten werden die Knie gewöhnlich in einer Weise gebogen, daß man den Eindruck hat, die Stütze gerate ins Wanken unter der Körperlast. Der Stand (auch hierfür vergleiche man den Poseidon von Melos) ist breitspurig, mit absichtlich weit weggeschobenem Spielbein und starker Ausladung der einen Hüfte, die Haltung bekommt dadurch jenes stolze und leicht emphatisch wirkende Selbstbewußtlein: ein eitles Sichrecken, Sichzurschaustellen, das Bewunderung heischt. Auch die Bewegung der Arme verrät den pathetischen Zug, während die untätige Linke gern in die Seite gestemmt wird, holt die Rechte mächtig aus, um hocherhoben und mit vollem Griff ihr Attribut, den Schaft des Szepters zu fallen. Der Anblick dieler kraftgeschwellten Herrscherposen packt den Beschauer unwillkürlich, die Erscheinung der Götter- und Fürstenbilder ist imponierend und gebieterisch, und Statuen wie die Göttin des Kapitolinischen Museums oder die thronende Kybele aus Pergamon können als der Inbegriff echt königlicher Würde gelten, majestätisch in Figur und Geste. Vom Grandiosen zu derber Vehemenz ist dann oft freilich nur ein Schritt. Daher gibt es auch unter den Göttern der Gigantomachie Gestalten von recht robustem Aussehen, die elegante Schlankheit des Apoll, als dessen Vorbild die Belvedere-Statue sich deutlich zu erkennen gibt, sticht merkwürdig genug ab von den Plebejertypen der Umgebung mit ihrer herkulischen Leibesbeschaffenheit.

In der Welt des Profanen vollends herrscht ein Körperbau von bäurisch gefundem Wesen vor. Über das Geschlecht des «Mädchens von Antium» (Fig. 58) ist schon heftig gestritten worden, von verschiedenen Seiten wurde die Figur als Darstellung eines Jünglings in weiblicher Opfertracht angesprochen. So gewiß diese Auffassung irrig ist, so erscheint sie doch keineswegs unverständlich in Anbetracht der ausgesprochen männlichen Züge, welche dieses junge Weib weit abrücken von dem kanonischen Ebenmaß klassischer Frauenschönheit: starke Knöchel, feste Arme, eine breite, straffe und muskulöse Brust. Man wird aber gerade unter den weiblichen Figuren des assanischen Barocks, in dessen Kreis die Statue aus Anzio gehört, viel Verwandtes finden, wie überhaupt die ganze Stilrichtung den zarten femininen Reizen abhold ist. Je ungezwungener die Genrekunst sich in den Niederungen des Daseins bewegen darf, um so origineller äußert sie ihre Freude an aller urwüchsigen Saftigkeit. Hat doch diese Periode den Dornauszieher in die Welt gesetzt (Marmorstatue Castellani, British Museum): ein ruppiger Gassenjunge hockt auf dem Stein am Weg und bückt sich tief, um den Störenfried aus der schwieligen Sohle zu klauben. Ein ordinäres Sujet, wenn man will, aber was bei der kapitolinischen Bronzefigur dann in die glatte Bahn einer volksfremden Pagenanmut geleitet erscheint, sprudelt hier als frischer Quell aus der unmittelbaren, ungetrübten Anschauung des realen Lebens.

Die rauhe Derbheit wird noch erhöht durch das Ungepflegte der Er-Icheinung. Man läßt sich gehen. Oft ist das Gewand in völliger Unordnung, rutscht von der Schulter herab, schleppt lässig am Boden nach. Die früher beliebte, sorgfältig gewellte Melonenfrisur ist verschwunden, das Haar wird lose und wirr getragen, keck schnellen einzelne Locken über Schläfen und Stirn. Überall Anzeichen einer Verwilderung, die man offenbar als kraftvoll und reizvoll empfindet. Daher auch das lebhafte Interesse, welches diese Kunst den barbarischen Volkstypen entgegenbringt. Es ist viel weniger, als dies etwa bei Werken älterer Perioden der Fall ist, die Seltsamkeit der fremden Tracht, die nun das Auge fesselt, obschon die realistische Gesinnung des Zeitalters auch in Einzelheiten der Bewaffnung und des Körperschmucks die Treue oft peinlich zu wahren weiß. Allein entscheidend ist in erster Linie doch das Rassige schlechthin, das Wilde und Ungeschlachte einer von der Zivililation noch nicht geglätteten Leiblichkeit. Ihr zuliebe werden, im Widerspruch sowohl zur historischen Wahrheit wie zur künstlerischen Tradition, die Perser und Gallier der pergamenischen Siegesdenkmäler zum Teil unbekleidet wiedergegeben. Wir finden da hervorragende Proben eines rücklichtslosen Verismus, welcher der ungezähmten animalischen Natur bis in alle Winkel nachspürt. Man denke an die Negerterrakotten mit dem Ausdruck ihrer stumpfen Gier, an den struppigen Mähnenkopf des Galliers von Gîze, oder an den Schleifer der Uffizien in Florenz (Fig. 60), wo die widerliche Häßlichkeit des Kolakentypus ans Groteske streift.

Und doch liegt dieser Kunst jede karikierende Absicht fern. Bei der Umstilisierung des überlieferten Sokratesporträts ins Silensartige (Kopf in Villa Albani) ist es gewiß nicht auf komische Wirkung abgestellt, nur werden die Akzente mit einer bisher unerhörten Wucht hingesetzt, um den Kontrast von geistiger Macht und körperlichen Mängeln möglichst grell herauszuarbeiten. Auch das Genre verlucht es mit ähnlich drastischen Mitteln, was man will, ist Naturnähe, ungeschminkte Wirklichkeit. Trotz allen kreischenden Lärmens ist die «trunkene Alte» kein erheiterndes Bild, und vielleicht hätte eine andere Zeit die Sache liebenswürdiger, harmlofer und mit naivem Humor vorgebracht. Jene Statue des alten Fischers aber, in der man einst eine Darstellung des sterbenden Seneca zu erkennen meinte, ist treffend mit shakespearischen Gestalten verglichen worden, denn hier wächst die Dürftigkeit einer durch Not und Mühen zermürbten Existenz ins menschlich Ergreifende, der Ausdruck stumpfen Erdenjammers entbehrt einer gewissen Größe nicht. Es sind trübe und düstere Wasser, in denen die Welt sich spiegeln muß, und über allem lastet es wie schwüle Gewitterluft.

Aus dem tiefernsten, pathetischen Grundton dieser Zeit erklärt sich die ausgesprochene Vorliebe für tragische Stoffe und erschütternde Szenen. Da wo die Klassik dem grausigen Vorgang mit Absicht ausgewichen war, wird

jetzt der Finger gerade auf die Stelle gelegt, wo die Erzählung anfängt peinlich zu werden. Was diesen Marterbildern, die im Rahmen der assanischen Kunst einen so breiten Raum in Anspruch nehmen, die hochdramatische Note verleiht, ist das Moment der Spannung, es begegnet in dieser raffinierten Zuspitzung hier zum erstenmal. Nicht die Prozedur der Hinrichtung selbst muß das Thema bilden, sondern die irre Angst davor (Schindung des Marsyas, Bestrafung der Dirke), selbst da, wo der deus ex machina das Schlimmste verhindert, werden doch alle Schrecken der Erwartung durcherlebt (Prometheus= gruppe aus Pergamon). Aber auch die alten Vorwürfe werden nun anders gestimmt, und in die Kampflzenen kommt eine Wut und wilde Leidenschaftlichkeit, wogegen alle früheren Lölungen zahm erscheinen. Selten hat der Untergang eines tapferen und furchtbaren Gegners einen so erregenden Ausdruck gefunden wie in der Gigantomachie des großen Altars oder in den Gallierdenkmälern der Attaliden, und es klingen Mitleid und bewundernde Achtung durch in diesen Schilderungen, die sich anhören wie das Lied von der Nibelungennot.

2. Rokoko.

Die Kraft des assanischen Barockstils hat nicht sehr lange vorgehalten, er war kurzlebig seiner ganzen Natur nach, schnell aufgestammt, bald verloht. Schon im zweiten Jahrhundert v. Chr. macht sich ein Abslauen bemerkbar, ein Nachlassen der Wucht, zugleich aber meldet sich auch mit aller Bestimmtheit die Abkehr von den herrschenden Kunstprinzipien. Das erste vorchrist-liche Jahrhundert zeigt eine durchaus veränderte Physiognomie. Skulpturen wie der Laokoon, der borghesische Fechter, auch der Torso vom Belvedere lassen sich mit dem Barockideal nicht mehr identifizieren: Stoff, Stimmung, Stil sind anders, haben etwas entschieden Rokokomäßiges. So sonderbar das aufs erste klingen mag, jede vorurteilslose Betrachtung muß zu solcher Erkenntnis führen.

Statt des Massigen, Schweren, Gedrungenen wird nun überall das Lichte und Leichte hervorgeholt. Das Bestreben, die Dinge leicht zu nehmen, ließe sich schon auf negativem Wege nachweisen: durch eine Feststellung dessen, was fehlt. Das Verlangen nach gewaltigen Bauleistungen hat aufgehört, und die wirklich ausgeführten Architekturdenkmäler verraten deutlich die Tendenz, dem Baukörper seine plumpe Schwere zu entziehen, die Masse zu lockern und undicht zu machen. Es ist bezeichnend, daß jetzt der Säulenrundbau sich einer so großen Beliebtheit erfreut, schlank in seinen Verhältnissen und mit vielen Öffnungen und Durchblicken ins Freie. In der Gestaltung des Innen-raums aber hat der Sieg des neuen Ideals eine gewaltige Umwälzung her-vorgerusen. Die charakteristische Dekorationsart dieser Periode ist der soge-

nannte zweite pompejanische Stil. Er ist in Pompeji selbst nicht eben reich vertreten, schöne Proben bieten die Wandmalereien einer Villa in Boscoreale (jetzt in Newyork), dann aber Rom mit seinem «Haus der Livia» auf dem Palatin, mit den Farnesinafresken und den esquilinischen Odysseelandschaften (Fig. 63). Die Maler sind Griechen, was sich schon in den Beischriften kundgibt. Und sicher haben wir es hier mit einem echt griechischen Gewächs zu tun, wenn auch ein Einblick in das Werden des Phänomens uns bis zur Stunde noch verlagt ist. Hatte der erste pompejanische Stil mit allen Mitteln den Eindruck einer massiven Festigkeit hervorzurufen gesucht, lo dringt dies jüngere System nun gerade auf eine Zersetzung und Auflölung der Konsistenz. An Stelle der geschlossenen Wand sehen wir eine perspektivisch gemalte Scheinarchitektur, welche die feste Begrenzung des Raums aufhebt und dem Auge die Unendlichkeit der Tiefe vortäuschen soll. Eine Reihe schlanker Mauerpfeiler mit leichtem Gebälk oder Rundbogenabschluß verwandelt das Zimmer in eine offene Halle mit Ausblick in entlegenere Räume, bald find es Gebäudegruppen, ein lustiges Häusergewirr, bald landschaftliche Gefilde mit figürlicher Staffage, die in rascher Verkürzung lich in die Ferne verlieren. Auch da wo jede Izenilche Andeutung fehlt und nur gleichmäßig gefärbte Fläche zu sehen ist, soll doch ein Blick ins Lichte gemeint lein, in den luftigen Himmelsraum. Schlagende Analogien zu dieler illuhonistischen Prospektmalerei finden sich im Rokoko des achtzehnten Jahrhunderts, und auch an seine Spiegelfäle darf erinnert werden, die mit ihrer Durchbrechung und Aufschlitzung der Wand und dem Ineinanderspielen verschiedener Zimmerfluchten etwas völlig Ähnliches bezwecken: die Schranken werden weggeleugnet, man fühlt sich in eine allseitig slutende Bewegtheit des Raumes versetzt. Was hier im großen versucht wird, trifft auch für das Kleine und Kleinste zu, und es ist selbstverständlich, daß das Kunstgewerbe sich die gleichen Grundsätze in ganz besonderem Grade zu eigen macht: möglichst wenig Masse, Verringern des Gewichts bis zur Verslüchtigung. Im Glasgeschirr, das rasch die weiteste Verbreitung findet, ist diesen Bedürfnissen ein Instrument von seltener Ausdrucksfähigkeit zuteil geworden: dünnwandig und durchlichtig, scheinbar substanzlos, schließt es den Inhalt ein, ohne ihn abzuschließen.

Die Plastik setzt ihren ganzen Ehrgeiz daran, selbst unter erschwerendsten Umständen so zu tun, als gäbe es für sie Enge und Grenzen nicht. Wir wählen als Beispiel mit Absicht eine Rundskulptur, wo die Durchführung des genannten Prinzips auf die denkbar größten Schwierigkeiten stoßen und schon in Widerspruch geraten mußte mit den Forderungen des Themas: den Laokoon. Ein Figurenknäuel wirrster Art, drei Leiber, nah beisammen, von riesigen Schlangen umstrickt, gepreßt, zerquetscht. Ein Motiv, das ähnlich bereits in der Athenagruppe der pergamenischen Gigantomachie (Fig. 59) be-

gegnet, das zeitliche Verhältnis der beiden Werke war zunächst Gegenstand lebhaftester Diskussion, aber heute besteht kein Zweifel mehr darüber, daß die Szene des Altars die Schöpfung der rhodischen Künstler beeinflußt hat. Die Entsprechungen sind augenfällig, und doch würde der tiefgehende Stilkontrast der beiden Perioden sich nirgends besser erläutern lassen. Trotz der auseinanderstrebenden Bewegung der Figuren gibt das pergamenische Relief eine geschlossene, fest verzahnte und scharf umrissene Gruppe, die kleinste Lücke ist vollgestopft, Federn und Gewandzipfel drängen sich zwischen die gelpreizten Glieder, wodurch der ganze Aufbau etwas Zähes, Straffes, Zusammengeballtes und der Vorgang selbst den Charakter einer eisernen Umklammerung erhält. Beim Laokoon ist die Gruppierung im Gegenteil locker und luftig leicht, der Stein an möglichst vielen Stellen durchlöchert, überall gleitet der Blick zwischen zappelnden und schlüpfrigen Formen ins Leere hinaus. Schon in der Bildung der Schlangen zeigt sich ein wesentlicher Unterschied: dort kraftstrotzend und muskulös, und unter der dichtgeschuppten Haut drückt das knorpelige Skelett sich durch - hier dünn und glatt, von einer kautschukartigen Dehnbarkeit. Alles ist in fiebernder Erregung, ein Zittern und Schwanken, und vergebens tastet das Auge nach einem festen Halt. Wie diese Körper die Basis kaum berühren und scheinbar schwebend in der Luft treiben, so ist das Bildganze selbst ein loses Gaukelspiel. Das verzweifelte Todesringen des pergamenischen Altars aber haftet an der Erde, und es ist nicht bloß nach dem Sinn der Sage, sondern buchstäblich wahr, daß der Erdgöttin jüngster Sohn nur mit dem Aufwand übermenschlicher Kraft losgerissen werden kann vom Boden, der ihn geboren hat.

Das Körperideal dieses jüngeren Hellenismus ist auf grazile Schlankheit gestimmt. Was Karikaturen, wie die so beliebten Totengerippe, die spinnenbeinigen, unmöglich dünnen Spaßmacher in grotesker Verzerrung und Übertreibung bieten, ist doch nur der ironische Ausdruck eines allgemeinen Formgefühls, und die mageren Nubiertypen der alexandrinischen Bronzeplastik mit ihrer Schlangenglätte huldigen einem modischen Geschmack. Die Kentauren, vormals plumpe Roßmenschen, bekommen einen Stich ins geschmeidig Elegante, sehr feingliedrig und schmächtig fast sieht nun das Volk des Satyrn aus. Der athletisch durchgebildete Leib, wie ihn der borghesische Fechter repräsentiert, ist von einer sehnigen Kraft, doch fehlt ihm alle Fülle, der Überreichtum an anatomilchem Detail, der beinahe kleinlich wirkt, verstärkt nur den Eindruck einer leichten und überaus beweglichen Statur. Die Schönheit der Frau aber ist fein und zart, und wenn sich über dem kleinen Gesicht ein übermäßig hoher Lockenputz mit großen Schleifen auftürmt (Fig. 61), so soll der Kontrast, genau wie bei den stattlichen Coiffüren der Rokokodämchen, die Niedlichkeit des Körpers noch besonders unterstreichen. Das Haar selbst will durchaus als eine lockere und luftige Materie verstanden sein.

Es ist nicht leicht, für das besondere Bewegungsgefühl dieser Periode eine wirklich treffende Bezeichnung zu finden. Der Begriff «zierlich» würde die Sache nicht erschöpfen. Jede Kunst hat ihre eigene Vorstellung von Zierlichkeit, die archaische sowohl wie die klassische. Eine Verkörperung alles dessen, was jetzt unter verseinertem Gebaren verstanden sein will, bedeutet die wunderschöne Bronzefigur des «Narziß» im Neapler Museum (Fig. 62). Schon das Motiv als solches ist ungemein charakteristisch für die kapriziöle Anmut dieser Zeit: der jugendliche Dionysos, der schelmisch drohend mit dem Panter spielt - so offenbar dürfte die Gruppe zu ergänzen sein. Im Grunde dasselbe Thema, das bereits in jenem Grabmaltypus des frühen fünften Jahrhunderts begegnet, wo der Vorstorbene zu seinem Hund sich niederbeugt (Fig. 31) - hier wird es zum neckischen Getändel. Die Haltung ist von einer eigentümlich gezierten Art, dies Voreinanderschieben der Füße, das in anderen Fällen dann zur eigentlichen Menuettpolse wird, so bei der Gruppe «Amor und Pfyche», einer Schöpfung der gleichen Zeit, mit der typischen verschränkten Beinstellung beider Figuren. Dazu ein Wiegen in den Hüften, ein Wenden und Drehen, die Neigung des Kopfes, das kecke Einstützen der Hand mit dem abstehenden kleinen Finger. Man pudere dem Narziß sein kraules Lockenhaar, kleide ihn in Spitzenjabot, Knieholen und Seidenstrümpfe, und der Rosenkavalier ist fertig!

Gerade in diesem Spreizen der Finger läßt sich ein Leitmotiv des neuen Stils erkennen: das eigenfinnig Sperrige der Bewegung, ein Aus- und Abbiegen, ein kompliziertes, gewundenes Lineament. Die lustigen Knickungen von Vasenprofilen, Henkeln und Griffen verraten die gleiche Freude an launischer Koketterie wie der hüpfende Zehengang oder die prickelnde Geste, auf die man nun überall stoßen kann. Das Tafelgeschirr aus Edelmetall leistet Unmögliches in tänzelnder Ziererei, selbst das simpelste Gerät wie ein Eßlöffel mag sich nicht steif gerade halten, nur auf Umwegen erreicht der Stiel die Schale. In der Natur aber erfreut sich das Auge an allem Krausen und bizarr Geformten, das vielfach verästelte Gezweig und die knorrigen Biegungen der Stämme, rissige Baumrinde und gezacktes Laub, kühne Felsspitzen und knitterig brüchiges Gestein, das sind die Dinge, auf die sich das Interesse sammelt. Und wenn Landschaftsbilder wie das reizende Bauernrelief der Münchener Glyptothek (Fig. 64) mit Vorliebe zerbröckeltes Gemäuer ihrer Szenerie einfügen, so ist es, neben einer gewissen Ruinensentimentalität, schon einfach das Behagen am knisternden Kontur, was die Wahl gerade solcher Motive veranlaßt hat. Es kann nicht übersehen werden, daß dieser Stil eine gewisse Verwandtschaft zeigt mit dem Manierismus zu Ausgang der archaischen Periode, indessen was sich dort im Rahmen einer steifen Grazie hält, erscheint hier in slüchtige Bewegung übersetzt. Das Haar des «tanzenden Fauns» züngelt und zischt wie vom Wind verwehte Flämmchen.

Festliche Stimmung ruft einen wahren Aufruhr und Tumult der Linien hervor: schaukelnde Blumengewinde und Bänder, wohin man blickt, ein Raunen und Rauschen, und aus all der wispernden Unruhe hört man das Klopfen eines froh erregten Herzens. Wie ein Symbol dieses jubelnden Lebensdranges nimmt sich die bronzene pompejanische Nike (Fig. 61) aus. Nicht ienes Sinnbild hochgemuter Siegesfreude, das in der Schöpfung des Paionios seinen klassischen Ausdruck gefunden hat, wo die Göttin langsam und feierlich sich auf die Erde niedersenkt, mit weitgeblähtem Mantel und ruhig ausgebreitetem Schwingenpaar, aufrecht und stolz, noch viel weniger das schmetternde Pathos des Hochbarocks, wie es die Nike von Samothrake verkörpert: ganz anders stellt sich diese Zeit die Überbringerin der Himmelsbotschaft vor. Ein flinkes Ding kommt da sausend durch die Luft, von fast kindlichem Wuchs und den gertenschlanken Leib elastisch biegend, feine Fingerthen halten lose das Attribut, die spitzen Flügel drehen sich, lustig weht das Kleid. Das Ganze wie ein lichter Traum, befreit von aller Erdenschwere, und rein optisch genommen — dank dem Kontrapost der Glieder und der Fittige, dem hastigen Wogen des Gewandes, dem jähen Wechsel von blitzenden Helligkeiten und Schattenflecken - ein Geflimmer aus eitel Sonnenglanz. In ähnlicher Weise wird bei der Marmorfigur der Berliner Mänade die wirbelnde Aufregung eines bacchantischen Tanzes dem Auge vorgezaubert, nicht bloß durch die schraubenartige Drehung des Körpers, die der spiralige Faltenzug noch besonders effektvoll betont, sondern durch das flackernde Fortstreben der Gewandhülle: ein Zipfel hat sich losgemacht und weht davon. Während die pergamenische Kunst (Relief einer tanzenden Mänade) das wogende Kleid gerade dazu benutzt, die voluminöse Erscheinung der Gestalt zu verdichten, stiebt hier die Masse nach allen Seiten auseinander und verflüchtigt sich wie Äther in der Luft. In der Malerei, wo solche schwebenden Tänzerinnen im Schleierkleid nun zum festen Repertoire gehören, kommt dieser Tendenz noch die Technik der lockeren Pinselführung zu Hilfe, welche die Farben in feinen Spritzern über die Fläche dahinjagt. Wahre Wunder im Aufpeitschen des Bildstoffs zu nervösem Spiel bringt die Steinschneidekunst hervor, da vereinigen sich die Flammen verschiedener Buntlagen, die hüpfenden Glanzlichter der blanken Politur zu sprühendem Gefunkel (vgl. die «Tazza Farnele», Fig. 65).

Die Grundstimmung dieses Zeitalters ist eine unerschöpfliche Heiter-keit. Niemals wurde so viel und aus vollem Halse gelacht. Ein Lachen, das aus den Tiefen des Wesens steigt und das ganze Gesicht durchleuchtet, man denke etwa an den lustigen «Faun mit dem Flecken» der Münchener Glyptothek. Diese tolle Ausgelassenheit scheucht alle Schatten fort, und selbst der Tod hat keine Schrecken mehr, die Spruchbecher mit ihren klapprig wackelnden aber trinksesten Gerippen predigen in Wort und Bild kecke

Lebensbejahung und den Mut zum Genießen. Ganz besonders der dionysische Schwarm zeigt sich von überschäumender Lust erfaßt und stets zu Scherzen aufgelegt. Da haben wir den jungen Satyrburschen, der in animalischer Seligkeit sich auf dem Rücken wälzt, mit den Beinen strampelt, jauchzend sein Schnippchen schlägt, den «tanzenden Faun», der wiehernd vor Wonne und alle viere schlenkernd durch die Fluren huscht. Eine köstliche Probe dieser sprudelnden Fröhlichkeit bietet die Zweisigurengruppe «Aufforderung zum Tanz» (Satyr und Nymphe): ein niedliches Persönchen streift kichernd sich ihr Schuhzeug ab für den Barfußtanz, zu dem ihr Partner in grotesk galanter Haltung, schnalzend und mit der Fußklapper den Takt anschlagend, sie einlädt.

Diese ganze schäkernde Bilderwelt ist reichlich mit erotischen Motiven durchsetzt, das flirtet und liebelt, lauert und lockt. Was die Kunst an pikanten Szenen zwischen Waldteufeln und Hermaphroditen sich leistet, ist oft von gewagtester Eindeutigkeit, immer aber rückt sie die Sache in das Licht einer schimmernden Komik und man kann ihr nicht böse sein. Der Vatikan besitzt im Triton (besser Seekentauren), der ein Mädchen durch die rauschenden Wellen entführt, ein Prachtstück dieser Art, das Opfer schreit und sträubt sich aus Leibeskräften, und der Räuber sieht auch gar schrecklich aus, aber auf seinem Fischleib rutschen kleine Eroten heran und machen der Kleinen Mut: es sei nicht so schlimm, und die Wildheit des Vorgangs wird aufgelichtet von lächelnder Anmut. Im Kentaurenpaar mit den Amoretten aber, von dellen Berühmtheit noch mehrere statuarische Repliken zeugen, entfalten Grazie und Esprit ihren ganzen schillernden Reichtum. Zwei Kentauren, sehr ungleich an Jahren wie an Temperament, von beiden hat die Liebe Besitz genommen, und auf dem Pferderücken treibt ein winziger Schalk in hellem Übermut Allotria. Während den struppigen Alten die Geschichte hart genug ankommt, so daß er stöhnend sich in seinen Fesseln windet, kennt die Vergnügtheit des Jungen keine Grenzen, mit dem Schweif wippend und ein strahlendes Grinsen auf den Zügen, tänzelt er stolz und selbstbewußt einher. Das reizvolle Spiel mit Gegenlätzen, in seiner witzigen Formulierung wirkt es wie ein fein zugeschliffenes Epigramm dieser Zeit, die wie keine andere die Kunst des Scherzens beherrscht.

Nichts ist übrigens so bezeichnend für den Geist der ganzen Epoche, als dieses lose Erotengetändel. So wie die Gemälde des 18. Jahrhunderts von Putten wimmeln, welche den Raum mit dem Schwirren ihrer kleinen Flügel beleben, wie überall von den Stuckdecken der Rokokokirchen pausbäckige Engelsgesichter aus den Wolken herniederschauen und unzählige Porzellanbübchen mit zierlichen Flügeln die Gemächer füllen, so raunt und rauscht es auch hier von reizenden Kindersiguren mit Vogelz oder Schmetterlingsschwingen, die keck sich eindrängen, gern ein richtiges Heinzelmännchentreiben

entfalten, indem sie die menschliche Beschäftigung nachahmen, und nichts bleibt von ihren Späßen verschont.

Kann eine so zartbesaitete und spielerisch veranlagte Kunst wirklich etwas ernst nehmen? Von vornherein müßte man erwarten, daß sie den peinlichen Dingen gegenüber verlage, das Leiden liegt ihr nicht. Dennoch hat sie lich an solchen Stoffen versucht. Der Laokoon ist ein hochtragisches Thema. der graufige Tod des Priesters und seiner Knaben unter den entsetzlichsten körperlichen und seelischen Qualen. Allein gerade in der Art, wie hier dem Schmerze Raum gegeben wird, zeigt sich der fundamentale Unterschied von der markigen Wucht des Barocks mit den Schrecknissen seiner Marterbilder. Freilich darf man dabei nicht auf Winckelmann oder Lessing hören, aber in der Geschichte der Kunstkritik ist auch kaum ein so gründlich falsches Urteil anzutreffen, wie dasjenige unserer Klassiker in Sachen des Laokoon. Dagegen mag die oft sehr schroffe Ablehnung der neueren Literatur hart und übertrieben klingen, aber sachlich hat sie recht. Die rhodischen Künstler haben sich da an eine Aufgabe gewagt, für die sie wenig disponiert waren. Dem Leiden fehlt die Bitterkeit, und schon das kleinliche Getue dieser luftigen Formenwelt wird der düsteren Schwere des Vorwurfs nicht gerecht. Die Schreie sind schrill und kreischend, aber ohne Kraft. Man fühlt sich an das erbärmliche Gezeter des Mädchens erinnert, das der Triton entführt, oder an das Winseln des gefesselten Kentauren. Auch von den welken Lippen des Pseudoseneca kommt es wie ein klägliches Stöhnen. Etwas Weichliches und Wehleidiges eignet dem psychologischen Ausdruck dieser Zeit, ein ausgesprochen unmännlicher Zug.

Im allgemeinen aber sucht man den Geschichten ihre heitere Seite abzugewinnen, und das Verhältnis zum Mythus steht vorwiegend im Zeichen schmunzelnden Behagens. Man braucht gar nicht bis zum tollen Schabernack der Burleske zu gehen, wie sie die Kunst Alexandriens so verschwenderisch ausstreut: zu jenen lustigen Travestien, welche die Helden der Sage in Kobolde oder selbst in Tiere verwandelt. Auch da, wo die Illustration sich Im Rahmen einfacher Erzählung hält, spürt man den ironischen Unterton. So bei den sogenannten homerischen Gruppen der jüngeren rhodischen Schule, die wir freilich nur aus verblaßten und lückenhaften Nachbildungen und literarischen Nachrichten kennen. Wie der pfiffige Odysseus sich in den Zotteln des Widders verkriecht, vorlichtig schleichend dem Kyklopen einen mächtigen Kübel voll Wein heranschleppt, und ihm zu guter Letzt mit Eifer und Geschick den glühenden Stahl ins Auge bohrt: das wird in behäbiger Breite vorgetragen und mit inniger Freude an der Komik der Situation. Am lehrreichlten in dieler Hinlicht ift der Freskenzyklus der esquilinischen Odysseelandschaften (Fig. 63), der in zusammenhängender Folge den Knäuel jener phantastischen Irrfahrten entrollt. Schon der winzige Maßstab der Figuren, ihre zappelnden Bewegungen geben den Szenen einen marionettenhaften Anstrich. Gleich gaukelnden Traumbildern zieht es flüchtig vor den Augen des Beschauers dahin, als etwas Unwirkliches, Verschwommenes, und das Ganze ist in den Dust und Dunst einer rosigen Märchenstimmung gehüllt.

Nun gilt aber die Lolung: weg von der Wirklichkeit! durchaus nicht nur für die Welt der Sage, auch im Leben macht sich die Romantik breit, und aus der Enge überfeinerter Gesellschaftslitten und höfischer Etikette flüchtet man in die freie Gottesnatur. Dabei ist «Natur» im Sinne eines schöneren Daseins zu verstehen, den Widerwärtigkeiten des gemeinen Alltags entrückt Die Menschheit lechzt nach Sonnenschein und Waldesschatten und schwärmt von einem Glück im Winkel, im traulichen Frieden ländlicher Stille. Man freut sich am Gezirp der Grillen, am Geplauder von Brunnen und Quellen, an Flötensang und Herdengeläut. Und erst jetzt, auffallend spät, erwacht das Interesse an der Landschaft als solcher. Die Malerei läßt den szenischen Vorgang immer mehr zusammenschrumpfen, und wo ein mythologisches Geschehnis dem landschaftlichen Rahmen eingestochten wird - etwa das Parisurteil oder die Überraschung der badenden Artemis durch Aktaon -, so ist das doch ganz nebensächlich und dient in erster Linie zur Belebung der idyllisch angelegten Örtlichkeit. Gern werden elegische Töne angeschlagen, die Welt ist schön, wenn sie in weiche Farben taucht, in die Dämmerung des sinkenden Abends. Dieselben Stoffe macht die dekorative Plastik zu ihrem Mag auch die Mehrzahl der marmornen Reliefbilder in der Kaiserzeit entstanden sein, den entscheidenden Schritt zu dieser neuen Darstellungsform hat der ausgehende Hellenismus getan. Das Kabinettrelief der Münchener Glyptothek (Fig. 64) ist stillstisch den Skulpturen der jüngeren rhodischen Schule so eng verwandt, daß es zeitlich von ihnen nicht getrennt werden kann. Ein allerliebstes Stück. Inmitten einer reichen Natur der Landmann, der seine Kuh zu Markte treibt, von der Last der Jahre und dem Gewicht seiner Bürde gebeugt, doch rüstig dahertrottend.

Gewiß ist das Realismus, aber grundverschieden vom fanatischen Wahrheitsdrang der Barockperiode mit ihrer borstigen Häßlichkeit. Man hat die Empfindung, als sei nichts verschwiegen, an Runzeln und Rilsen ist auch nicht gespart, nur wird das alles in so harmloser Weise vorgebracht, daß die rauhe Wirklichkeit wie verklärt erscheint vom milden Schimmer unverwüsslicher Daseinsfreude. Auch jene statuarischen Typen des niederen Volkslebens — die Fischer und Straßenverkäuser, die greise Bäuerin mit dem Lamm unterm Arm — sind trotz der rührenden Armseligkeit ihrer Gestalt von einer koketten Anmut und Grazie der Erscheinung, ungeschminkt und mit allerhand Beschwerden behaftet, aber niemals derb.

Fünfter Abschnitt.

Die Kunst der Spätzeit.

O hat man den Schlußpunkt zu setzen, wenn die Geschichte der griechischen Kunst erzählt werden soll? Daß die Zeit um Christi Geburt eine entscheidende Wende bedeutet, ist freilich ohne weiteres klar. Mit der Begründung seiner Weltmonarchie hat Rom nicht bloß auf politischem Gebiet die Führung dauernd an sich gerissen. Der äußere Machtverlust hat die Energie und Tatenfreudigkeit des Griechentums überhaupt bedenklich geschwächt. Es ist fast bemühend mitansehen zu müssen: wie eine der großen Griechenstädte nach der anderen, im Mutterland sowohl wie in Kleinasien, auf jede eigene Initiative verzichtet und willenlos sich in das fremde Staatsgewand einer offiziellen national-römischen Monumentalkunst Selbst Athen gibt den Widerstand auf und läßt sich Dinge bieten, die seiner Physiognomie gefährlich sind. Den Aufgang zur Akropolis flankiert das Denkmal eines Römers auf stolzem Viergespann (Agrippamonument). Dicht vor dem Parthenon pflanzt sich ein kleiner Rundtempel für Roma und Augustus auf, und trotz seiner Anleihen bei der Architektur des benachbarten Erechtheion wirkt er in seiner klassischen Umgebung fremd und unecht. Die Unterstadt vollends gerät mit ihren prunkvoll strengen Hallenbauten ganz in den Bann einer Kunst, die nicht mehr als das organische Produkt der vorhergehenden Entwicklung aufgefaßt werden kann. Es ist etwas Anderes und Neues; und es ist ungriechisch.

Und doch berechtigt uns dieses unverkennbare Erlahmen einer großzügigen Aktivität noch nicht, den Faden kurzerhand hier abzureißen, ein Abschluß an dieser Stelle käme einem willkürlichen Schnitte gleich. Gewiß, den Stolz des Hellenismus sinden wir gebrochen, allein sein Geschick ist noch nicht erfüllt, sein Leben noch nicht ausgelebt. Das künstlerische Wirken des Griechen ist in den breiten Strom eines allgemeinen Geschehens gemündet, aber während einer langen Dauer noch sieht man seine Spuren in den Wellen treiben. Diesem Weiterleben des hellenischen Elements im Rahmen des größeren Ganzen gilt es nachzugehen, will man den Prozeß seines Werdens und Vergehens bis zu Ende verfolgen. Gerade Italien, dessen

politischer Ehrgeiz und Herrschlucht die Griechenkunst eigentlich entwurzelt und ihrem heimischen Boden nach und nach entfremdet haben, läßt es nun geschehen, daß ihre Ranken sich in all seine Fugen und Winkel spinnen. Kampanien war längst schon eine Pflanzstätte griechischer Kultur, und ein seltener Zufall hat es so gefügt, daß Pompeji eine der wertvollsten Quellen für unsere Kenntnis der hellenistischen Kunst werden sollte: aber auch nach der Romanisierung und noch in der frühen Kaiserzeit ist der griechische Einschlag hier ungemein stark. Die Lebensart eines geistig überlegenen Volkstums bestimmt die Anlagen für den öffentlichen Verkehr sowohl wie Raumbildung und Schmuck der Privatarchitektur. Ia der bodenständige Typus des alten italischen Wohnhauses wächst sich mehr und mehr zum Luxusbau nach östlichem Muster aus, schon in den Namen der neu angegliederten Teile gibt lich ihr griechischer Ursprung kund. Was Rom selbst betrifft, so fehlt hier freilich die zwingende Gewalt der Tradition, und in den Tagen des erstarkten Machtbewußtseins hat diese Stadt ein monumentales Aussehen sich geschaffen, das durchaus das Gepräge nationaler Eigenart und Würde trägt, obwohl es die Hilfe fremder Formen keineswegs verschmäht. Indessen, bei der Ausstattung des Privathauses liegen auch hier die Dinge anders. Die Marmorpracht des Palatin sonnt sich im Abendglanz der Hellenenkunst, und in seinem Palast wohnt auch Augustus wie ein Grieche.

Man hat diesen Prozeß der Gräzisierung als einen sehr konkreten Vorgang .sich zu denken. Es sind zum guten Teil Bildwerke griechischer Herkunft, mit welchen der Römer Tempel, Säle und Gärten schmückt. Dabei heißt es einem kaum berechtigten Optimismus huldigen, wenn man diese Dinge vorwiegend für Originale der älteren Kunst oder für getreue Kopien nach solchen hält. Die große Masse stellt Erzeugnisse der damaligen Moderne dar, von den herkulanensischen und pompejanischen Bronzen sind sehr viele lo zu beurteilen. Die auffällige Gleichartigkeit der Funde aus dem Offen und Westen der Mittelmeerwelt spricht für einen gemeinsamen Ursprungsort, der mit guten Gründen im Mutterlande selbst vermutet wird. Athen betreibt noch immer seinen Export statuarischer und kunstgewerblicher Ware. Einen kostbaren Schatz an griechischer Plastik verdanken wir dem Schiff, das einst auf seiner Fahrt ins Ausland bei Antikythera zugrunde ging, aber hunderte solcher Schiffe haben ihr Ziel erreicht und an Italiens Küste sich ihrer Fracht entledigt. Und auf ihnen sind auch die Künstler selber gekommen. Die Künstler sind Griechen, sie haben das Ansehen der einheimischen, derbgesunden, aber schwerfälligen italischen Kunst ganz in den Schatten gedrängt. Erstaunt horcht man auf, wenn einem beim Prüfen der Schriftquellen einmal ein Name von echt römischem Klang, wie derjenige des Bildhauers Coponius begegnet: so vollkommen herrscht das hellenische Element nun vor. Nur von Griechenhand läßt sich der vornehme Römer porträtieren, die Bemalung seiner Wände, die Bearbeitung seiner Edelsteine überträgt er ihr. Der Großgrieche Pasiteles gilt in Rom als der arbiter elegantiarum in allen Fragen künstlerischer Bildung, er ist, gleich Giorgio Vasari, ausübender Meister und Kunstliterat zugleich, und durch zwei Generationen können wir seine Schule verfolgen. Ob sie es sich eingestehen mochten oder nicht: die neuen Herren der Welt haben diese mit griechischen Augen zu sehen gelernt.

I. Klassismus.

Die Kunst während der Regierung des Augustus und seiner unmittelbaren Nachfolger steht durchaus im Zeichen klassizistischer Bestrebungen, und nicht nur die bildende Kunst. Die Parallele auf literarischem Gebiet drängt sich schon bei flüchtiger Betrachtung auf: Sprache und Dichtung verraten dieselbe Tendenz der Rückkehr zu klassischer Einfachheit und Formenstrenge. Man ist der bewegten Fülle überdrüssig und müde geworden, die Kraftausdrücke des pathetischen Stiles haben ihren Zauber verloren, die erregenden Reizmittel find verbraucht und wirken nicht mehr. Auge und Ohr verlangen wieder nach der maßvollen, beherrschten Ruhe und abgeklärten Schönheit eines Vortrages, der an klassischen Mustern geschult worden ist. Es geschieht nicht zum ersten Male, daß sich das Interesse den Kunstformen der Vergangen-. heit zuwendet, und die Anfänge des Klassizismus sind auch keineswegs in Rom zu suchen. Mitten im rauschenden Barock des dritten und zweiten Jahrhunderts v. Chr. bereits tauchen Erscheinungen auf, die sich deutlich genug als Motive aus einer andersgearteten künstlerischen Sphäre zu erkennen geben. Daß Athen auch unter der Herrschaft einer veränderten Geschmacksrichtung die Tage seines Glanzes nicht vergessen kann und immer wieder in Erinnerungen kramt, ist nicht verwunderlich. Aber selbst die Kunst von Pergamon, der es an Selbstvertrauen und an Bewußtlein des Eigenwertes gewiß nicht fehlt, bringt oft genug und an sehr sichtbarer Stelle ihre klassischen Reminiszenzen an. Nur wäre es durchaus verkehrt, in dieser Wiederaufnahme von Dingen, die der Geschichte angehören, ein Zeichen von Erschöpfung erblicken zu wollen. Wenn diese Pergamener alte Bildwerke kopieren, so geschieht es nicht aus Verlegenheit, aus Mangel an eigenen Einfällen, auch geht es nicht ohne sehr erhebliche Veränderungen und Korrekturen ab, man stilisiert die Vorlage im Sinne der herrschenden Kunstsprache um. Die Verwendung klassischer Typen im Rahmen großangelegter Neuschöpfungen aber - im Gigantenfries des Zeusaltares zum Beispiel - erklärt sich aus dem Bildungsgrad eines anspruchsvollen Publikums, das zwischen originellen Wendungen die Anspielungen und Zitate aus bekannten Werken liebt. So hat

dies Hereinziehen bereits überwundener Formen in die lebendige Kunst der Gegenwart den offensichtlichen Zweck, das Bild der letzteren zu bereichern, den Vorrat an wirksamen Ausdrücken zu vermehren. Den produktiven Kräften und dem zielsicheren Wollen der hellenistischen Zeit ist aus der Benutzung historischer Stilarten keinerlei Schaden erwachsen.

Der augusteische Klassizismus dagegen faßt sein Verhältnis zur Vergangenheit von vornherein ganz anders auf. Er studiert sie, um von ihr zu lernen: weil er irre geworden ist an den Ergebnissen der jüngsten Entwicklung und nach neuen Richtlinien für eine solide künstlerische Arbeit sucht. Auf eine einfache Wiederholung ist es dabei keinesfalls abgesehen, und wenn man das Wesen des klassizistischen Stiles im bedingungslosen Anschluß an eine «altertümliche» Formanschauung sehen wollte, so wäre dies eine sehr oberflächliche und völlig unzureichende Definition. Allerdings kommt der Nachahmung älterer Werke eine höhere Bedeutung zu als zu irgend einer anderen Zeit, niemals ist häufiger kopiert worden, und kaum jemals so gut: der Begriff der stilgetreuen Kopie ist überhaupt erst eine Errungenschaft dieser Periode. Indessen sind die erhaltenen Denkmäler dieser griechisch-römischen Kunst, wie wir oben bereits bemerkt haben, nur zu einem geringen Bruchteil als eigentliche Repliken nach klassischen Originalen zu betrachten. In der freien Verwertung alter Motive aber herrscht eine so große Mannigfaltigkeit, daß von einheitlichen Grundfätzen – was das rein Materielle der Auswahl betrifft - überhaupt nicht gesprochen werden kann. Da ist der affektierte Stil der logenannten neu-attischen Richtung, welcher die starr lächelnde Maske eines künstlich aufgefrischten Archaismus sich vorbindet und nach den Regeln altmodischer Etikette mit eckiger Grazie sich spreizt und ziert. Daneben aber kommt die erhabene Großartigkeit des fünften Jahrhunderts ausgiebig zum Wort, und die weiche, lässige Schönheit der praxitelischen Epoche. Daß schließlich auch die verschiedenartigen Regungen der nachklassischen Kunst ihre Spuren in diesem bunten Bilde hinterlassen, könnte nur Voreingenommenheit leugnen. Allein gerade diejenigen Erkenntnisse und Fortschritte, auf welche der Hellenismus ganz besonders stolz gewesen ist, werden jetzt ignoriert, ja geslissentlich ausgeschaltet und unterschlagen, und diese bewußte Beschränkung der Ausdrucksmittel bezeichnet den Kern des ganzen Stilproblems. Das häufige Zurückgreifen auf bestimmte klassische Vorbilder ist eine natürliche Folgeerscheinung solcher Tendenzen, doch keineswegs das entscheidende Moment. Die bedeutendsten Schöpfungen sind von direkten Einflüssen unberührt, und nicht in sklavischer Abhängigkeit von dem oder jenem Muster, sondern im Sinn und Geist geschichtlicher Größen sind sie entworfen und geschaffen.

Man darf die ganze Bewegung als einen natürlichen Rückschlag gegen die Wucherungen und Übertreibungen der unmittelbaren Vorstufe verstehen, aber v. Salls, Die Kunst der Griechen.

unter keinen Umständen als einen Rückbildungsprozeß. Die Keime neuen Wachstums sind zu deutlich und voll drängender Kraft. Im Grunde stellt diese klassizistische Kunst, mit der schlichten Sicherheit älterer Entwicklungsphasen verglichen, eines der denkbar kompliziertesten Gebilde dar: sie ist voller Widersprüche, und in allem das Gegenteil von naiv. Schon in ihrer Vorliebe für die erzwungen steise Haltung ägyptischer Figuren und Ornamente, die doch wieder mit allem Sinnenreiz der Wirklichkeit ausgestattet werden, verrät sich das raffinierte Empfinden einer Zeit, die in diesem einen Zug, wie auch in ihrer gesamten Veranlagung, dem «Empire» zu Beginn des 19. Jahrhunderts so sonderbar verwandt erscheint. In welchem Grade die Vorstellungen von gemessener Würde, die mit der Kaiseridee ihren Einzug in die Welt genommen haben, und der nüchterne, aller Romantik abholde Sinn des Römertums überhaupt an der Ausbildung dieses vornehm-kalten Formensystems beteiligt sein mochten, ist eine Frage zu deren Lösung mehr gehört, als im Zusammenhang einer allgemeinen Übersicht geboten werden kann.

1. Beruhigung und Vereinfachung.

Auf S. 37 unserer Abbildungen haben wir einem Meisterwerk hellenistischer Kleinkunst ein solches der klassizistischen Richtung gegenübergestellt. Die unter dem Namen Tazza Farnese bekannte prachtvolle Sardonyx-Schale des Neapler Museums (Fig. 65) wird mit Recht der Ptolemäerzeit zugeschrieben, und zweifellos handelt es sich um ein Stück alexandrinischer Herkunft. Schon die Darstellung der Innenseite weist uns nach dem Nilland. An den Stamm einer Sykomore gelehnt sitzt der alte Stromgott, sein Füllhorn auf dem Schoß. Vor ihm lagert auf einem ägyptischen Sphinx, dem Symbol des Landes, seine Gattin Euthenia, die Personifikation des Regens und des Überflusses. Die beiden hockenden Mädchen mit Schale und Horn und dem sprießenden Kornfeld dahinter stellen die Jahreszeiten der Überschwemmung und der Feldbestellung dar. Von rechts naht rüstigen Schrittes Horos, der erste Sämann, mit Pflug und Saatbeutel. Zu seinen Häupten schweben die Götter der sommerlichen Winde dem Nil entgegen, dessen Wasser ihr Blasen und Wehen lich stauen und schwellen läßt. Das Ganze ist eine allegorische Schilderung der üppigen Fruchtbarkeit Ägyptens. - Der Reliefschmuck der sogenannten Portlandvase im Britischen Museum (Fig. 66), die der augusteischen Epoche angehört, ist nicht mit Sicherheit zu deuten, jedenfalls sind Szenen des griechilchen Mythus gemeint. Die beiden Bilder eignen sich für eine vergleichende Betrachtung schon nach ihrer figürlichen Komposition: vom dunkeln Grunde heben sich hell die Gestalten ab, zu beiden Seiten einer gelagerten, leichtgewandeten Frau sitzen Männer und Mädchen in lässiger Haltung, und alles sammelt und konzentriert sich auf die Mitte. Ein einzelner Baum bezeichnet hier wie dort den landschaftlichen Hintergrund. Damit sind aber auch die gemeinsamen Züge erschöpft, im übrigen stößt man auf Gegensätzlichkeiten von denkbar schroffster Art.

Was bei der Tazza Farnese den Eindruck der Unruhe und des verwirrenden Reichtums erweckt, ist nicht nur die große Figurenzahl und die Fülle des Beiwerks, die lockere Anordnung der Bildelemente: demgegenüber wirkt die Portlandvale mit ihrer Beschränkung auf wenige Figuren, mit der Schlichtheit des Kostüms und dem streng symmetrischen Gruppenbau freilich fast nüchtern klar. Auch die lebhaftere Bewegung - die tatfächliche sowohl wie die Erregtheit des Linearen -, die starke Rundung und die Ausnutzung der dritten Dimension machen es nicht allein: schon die farbige Wirkung ist grundverschieden, dort unstet und flackernd, hier ruhig und still. Die hellenistische Glyptik liebt sprühende Farben, sie sucht sich Steine mit möglichst wechselnder Polychromie und schleift sie so, daß die Schichten jäh durcheinanderschnellen. Der emporstehende breite Rand der farnesischen Schale (auf unlerer Abbildung nicht mehr lichtbar) läßt grelle Blitze in kühn gelchwungenen Schleifen über die dunkle Wölbung zucken. Der Kopf des Sphinx ist aus der hellen Schicht, sein Leib aus der dunkeln geschnitten, und dank der spiegelnden Politur des Reliefs schillert das Ganze in unzähligen Nuancen. Der Klassizismus dagegen dämpft die Buntheit und tötet den Glanz. Die Portlandvase ist eine Amphora aus lasurblauem, fast schwarzem Glas, der Anguß ist opak-weiß, hat einen matten Elfenbeinton. Der Effekt erinnert an das im achtzehnten Jahrhundert aufgekommene Wedgwood-Porzellan, das ja auch in stillstischer Hinsicht eine sehr weitgehende Verwandtschaft zeigt. Die Überfangtechnik unleres Gefäßes und ähnlicher Valen, wie auch der vielen Glasgemmen dieser frühen Kaiserzeit, ist eine Nachahmung des Kameenschnitts: keine naturalistische freilich, aber auch die geschnittenen Steine der augusteischen Epoche bieten nun einen Anblick, der von demjenigen hellenistischer Exemplare grundsätzlich verschieden ist. Das große Prachtstück des Wiener Hofmuseums, die berühmte Gemma Augustea, verzichtet völlig auf jede Buntheit, auf alles das Auge beunruhigende Funkeln und Schimmern, die Wirkung basiert ausschließlich auf dem starren Gegensatz der zwei Onyxlagen, doch die Färbung beider ist gleich glanzlos und stumpf. «Der Stein, mit leinen mildweißen Gestalten auf dunkelbraunem Grund, ist ein Muster kühler, vornehmer Eleganz, etwa im Sinne napoleonischer Kunst » (A. Michaelis). Der Sardonyx wird nun immer so bearbeitet, daß seine Schichten genau horizontal liegen und nirgends durcheinandergeraten, den früher so beliebten quergestreiften Stein bekommt man nicht mehr zu Gesicht. Auch den gesprenkelten Jaspis nicht mehr: das Material findet sich in allen Abstufungen vom blassen bis zum satten dunkeln Rot, aber stets in gleichmäßigem, ungebrochenem Farbton. Mit dieser Vorliebe für maßvolle und ruhige Einheitlichkeit hängt es auch zusammen, wenn die stark konvexen Formen der Edelsteine und Pasten jetzt verschwinden, die Wölbung wird zurückgedrängt, und
an Stelle der kecken malerischen Reize, wie sie die vorhergehende Kleinkunst
so gerne erstrebte, ist es nun die von Farbenspielen ungetrübte plastische Klarheit, welche das Auge entzückt. Ein ganz entsprechender Wandel vollzieht
sich in der Reliefkeramik: das späthellenistische flott modellierte Tongeschirr mit
seiner leuchtenden Bleiglasur und der partiellen Färbung des Bildschmucks sinden
wir abgelöst durch die arretinische Terra sigillata, deren monochromes Tiefrot
und schwacherhabener Dekor die saubere Korrektheit des Dargestellten so vortrefflich zur Geltung bringen.

Die gleichen Tendenzen, welche das Kunstgewerbe der augusteischen Zeit beherrschen, treten uns nun auch entgegen in ihrer Malerei. Zunächst wird man sich nicht darüber wundern dürfen, hier überhaupt in recht erheblichem Grade die Farbe entwertet zu sehen. Die Zeichnung wird wieder in ihre Rechte eingesetzt, mit unerbittlicher Strenge werden die Formen der Dinge linear umrissen, hart und scharf, die Figuren schälen sich aus dem Grunde los und stehen in präzisem Umriß da. In der sogenannten Villa des Cicero in Pompeji schweben die zierlichen «seiltanzenden» Satyrn als rote oder grüne Silhouetten vor der schwarzen Wand: ein dekorativer Effekt von auserlesener Feinheit. Die eigentlichen Gemälde aber verzichten jetzt auf die Errungenschaften des Luminismus zugunsten der plastischen Modellierung. Feste Grenzen halten allseits die Massen zusammen, und auch die Innenzeichnung wird mit einer fast pedantischen Deutlichkeit herausgearbeitet, der Zug der Gewandfalten bekommt eine metallikhe Präzision. In dieser Welt des Nüchtern-Klaren ist für freies malerisches Empfinden keine Stätte mehr, nicht mit Farbe und Licht wird hier geformt, sondern mit vorwiegend zeichnerischen Mitteln, und oft lind die Bilder wieder, im Sinne der klassischen Kunst, bloß koloriert. Dabei ist die Auswahl der Farben eine grundsätzlich andere als in der hellenistischen Malerei. Während' diese in lachenden, seuchtenden Tönen schwelgt, in ewigem Fluß und Wandel begriffen, hört jetzt die bunte Bewegtheit auf, die Farben setzen sich und werden hart. Man liebt das starke, ruhige Kolorit, den tiefbraunen Fleischton, und im Gewand den bestimmt wirkenden Akzent. Auffallend oft findet sich das Nebeneinander von Gelb und Violett: eine Zulammenstellung, die schon in klassischer Zeit gerne verwendet wird - es find Lieblingsfarben des alten Athen -, auch dies Zurückgreifen auf die Kontrastwirkungen der Vergangenheit ist ein interessanter Wesenszug des klassizistischen Geschmacks. Daneben fehlt es freilich keineswegs an überaus fein abgetönten Farbenharmonien von zartester Struktur. Wir erinnern nur an die «Aldobrandinische Hochzeit» mit ihren grünlichen, bläulichen, bräunlichen, blaßvioletten Tönen, das alles aber klingt zusammen in eine äußerst diskrete Gesamtstimmung, und das in großen Flächen auftretende Weiß verbreitet seine Kühle durch das ganze Bild. Immer jedoch sind die Farben derart eingebunden in ein einheitliches System von maßvoller Gehaltenheit, daß keine einzelne herauszuspringen vermag, und darin beruht der bedeutsame Unterschied von der Gemäldekunst des Hellenismus.

Die typische Wanddekoration der augusteischen Periode ist der sogenannte dritte Stil, der in Pompeji zu Beginn der Kaiserzeit aufkommt und etwa ein halbes Jahrhundert lang sich hält (Fig. 68). Auch hier stellen wir denselben Vorgang fest: die Farbe kühlt sich ab. Die Wand wird nicht monochrom bemalt, sondern in verschieden getönte Felder und Streifen zerlegt, aber wenn die dann folgende Dekorationsart, die nach dem Erdbeben des Jahres 63 n. Chr. unbedingt vorherrscht (vierter Stil), mit einer fast schmerzhaft grellen und oft recht ordinären Buntheit aufrückt, ist hier das Ensemble von einem streng gemessenen, vornehmen Ernst: der Sockel schwarz, die Hauptfläche meist rot, in verschiedenen Abstufungen bis zum stumpfen Schokoladebraun, die oberste Zone weiß. Grün und Blau wird nur in bescheidenem Umfang angewandt, das später so beliebte vorlaute Gelb dagegen möglichst vermieden. Aber auch bei größerem koloristischem Reichtum ist es ein starres System, indem die sämtlichen verschiedenfarbigen Wandteile gleichsam eingeschient werden durch straffgerade helle Trennungslinien oder schmale Schmuckbänder, auf deren weißlich-neutralem Grund polychrome Miniaturmuster haften, sie sind rein flächig, wirken wie Intarsia - und dies zierliche und doch so harte Gerüst hält die ganze farbige Umgebung im Schach. Zwischen dem lichten Fugennetz dehnen sich weithin leere Flächen aus, oft nur durch eine kleine schwebende Figur oder ein zentrales Muster von spielerischer Kleinheit belebt. Es ist die gleiche raffinierte Einfachheit wie bei der großen Silbervale aus Hildesheim (Fig. 67), über deren glatte Wandung sich oben ein mit Niello ausgelegtes feines Bommelgehänge spinnt, während unten ein dünner Goldstreifen die beiden Teile des Gefäsbauches voneinander scheidet.

An diesem Krater ist nun auch die untere Wölbung nicht mehr mit einem plastischen Blattkelch verziert, wie bei älteren Exemplaren dieses Typus, sondern die ansteigenden Blätter sind bloß graviert. Hier sindet das Schönheitsbekenntnis des Klassizismus den sprechenden Ausdruck: die Fläche ist Trumps. Die Wandmalerei des dritten Stils erstrebt das gerade Gegenteil dessen, was für den zweiten Stil (oben S. 263) das letzte Ziel des künstelerischen Wollens bedeutet hat. Während nämlich das hellenistische Rokoko mit seiner gemalten Scheinarchitektur den Raum zu erweitern, mit den vielen Durchblicken und der perspektivischen Ansicht ferner Gründe den Eindruck einer großen Tiefe zu erwecken sucht, sehnt die neue Kunst jeden Illusionismus ab und gibt den streng betonten Raumabschluß. Wohl ist die Einteilung im Prinzip dieselbe geblieben, aber das gesamte tektonische Relief tritt in die Wand zurück, wird von der Fläche gleichsam ausgesogen. Die unteren

Glieder schieben sich nicht mehr vor, Sockel und Aufbau unterscheiden sich bloß durch ihre verschiedene Färbung. Das Gesims wirft keinen Schatten mehr, es ist ein Nebelstreif, ein rein ornamentales Band. Ein pavillonartiger Mittelbau bildet auch hier noch den Rahmen für das Gemälde, allein es stellt kein wirkliches Gehäuse dar, obschon die Kassettendecke des vorspringenden Schutzdaches bisweilen richtig verkürzt gezeichnet ist: denn die überschlanken Säulen, die es stützen, stehen auf keinem körperhaft wirkenden Unterbau. Die ganze Konstruktion ist unlogisch, nicht ein Gefüge von tragenden und getragenen Teilen. Und wenn die glatten Säulen und Kandelaberschäfte durch Licht und Schatten gerundet erscheinen, so stellt sich diese willkürliche plastische Modellierung von Einzelheiten in einen seltsamen Widerspruch zur phantastischen Unwirklichkeit des mosaikartig stächigen Wandsystems, in das sie eingebettet sind.

Die Gemälde des dritten Stiles sind nun freilich nicht flächig im Sinne der archaischen Silhouettenmanier, allein gegenüber den Versuchen der vorhergehenden Kunst ergibt sich in jedem einzelnen Fall eine sehr beträchtliche Beschränkung des Tiefenhaften. Der ganze Vorrat an figürlichen und szenischen Motiven erscheint wieder in Schichten eingeengt, die durchweg parallel zur Bildebene liegen, und da hier befangenes Können oder eine noch mangelhafte Ausbildung des Sehens nicht in Frage kommt, ist diese · Vorliebe für die Simplizität des Raumbildes als ein bewußtes Einlenken in die ruhigen Bahnen klassischer Geschmacksrichtung zu deuten. Das verunglückte Experiment der Opferung der Iphigenie (S. 177) möge hier aus dem Spiel bleiben, es steht auch erfreulicherweise ziemlich allein. Den Reliefcharakter seiner Komposition hat sich der Maler nicht nur durch die Aufreihung seiner Gestalten in einer Fluchtlinie, sondern auch durch den völligen Entzug des Hintergrundes erzwungen: mit einem störrischen Eigensinn, der aber die Inkonsequenzen innerhalb der Figurengruppe selbst und das Mißverhältnis zwischen ihr und den beiden Fernbüsten oben nur um so empfindlicher macht. Das vortreffliche Gemälde der Aldobrandinischen Hochzeit wieder hat seine Sonderbedingungen, indem sich bei dem gestreckten Friesformat die geringe Raumtiefe und das einfache Nebeneinander in einer Front von selbst ergab. Indessen für die große Masse der Schöpfungen aus dieser Zeit gilt als Regel die Gleichgültigkeit gegenüber der dritten Dimension. Wohl ist bisweilen viel Raum da, aber nicht mehr, wie in der hellenistischen Malerei, ein scheinbar unbegrenzter, schrankenloser Raum: eine den Hintergrund in voller Breite ausfüllende Wand oder - ein besonders häufiges Motiv - die glatte Mauer eines Heiligtums sperrt für den tastenden Blick die Tiefe ab. Und vor allem: der verfügbare Raum wird nicht voll ausgenutzt. Die breite Bodenfläche der Vorderbühne bleibt nun völlig leer. Keine Schrägrichtung bindet Vorn und Hinten, selbst ein übereck gestellter Tisch

ist eine Seltenheit, Pfeiler und Gebäude erinnern an Theaterkulissen, und es sind scheibenhaft wirkende Versatzstücke ohne Körperwert. Die Figuren sehen wir oft in einer einzigen schmalen Zone versammelt, die sich von den vorderen und den rückwärtigen Raumteilen so klar und sauber scheidet wie das Öl vom Walser, wie bei der Portlandvase oder der Gemma Augustea die helle von der dunkeln Schicht (Entführung der Europa, Ares und Aphrodite aus «Casa dell' Amore punito», Urteil des Paris, sitzende Medea und die Kinder u. a.). Oder sie sind mit weitem Abstand durch das Bild verteilt (Jason vor Pelias, Fig. 68: Tod des Laokoon und seiner Söhne), aber so, daß jeder Körper und alle Bewegung sich fast restlos in seitlicher Richtung entwickelt.

Daß für das Relief im besonderen nun wieder die Zeit der reinen Flächenwirkung gekommen ist, versteht sich bei den beruhigenden Tendenzen dieser Epoche von selbst. Die archaisserenden Künsteleien des neuattischen Manierismus behaupten während einer längeren Dauer das Feld, man freut sich an der gezwungenen Schlichtheit, am scharfen Schnitt eines Reliefstils, der jeden Tiefenreiz von der Hand weist und keine andere Schönheit kennen will als diejenige der linear umrissenen Form. Allein nach diesem launischen Gebaren, welches eine Vergangenheit von Jahrhunderten totschweigt und das Heil im Primitiven sieht, wird man die Bestrebungen der klassizistischen Kunst in ihrer Gelamtheit nicht beurteilen wollen. Die Richtung, welche die Portlandvase vertritt, verleugnet ihre Kenntnis der hellenistischen Formensprache nicht, und manche Züge hat sie ihr entnommen. Doch ihr Programm als Ganzes lehnt sie ab, und unter Verzicht auf das malerische Durcheinander arbeitet sie nun auf eine Entwirrung und Klärung der Bildmasse hin. Starke Verkürzungen und Verdrehungen werden vermieden. Körper und Glieder stellen sich nach Möglichkeit mit ihrer ruhig wirkenden Breitseite zur Schau, die gleichmäßig deutliche Sichtbarkeit der gesamten Darstellung ist oberstes Geletz. Der monumentalen Skulptur mag diese Selbstbeherrschung nicht immer leicht geworden sein: der Poseidonfries des Domitius Ahenobarbus (München, Glyptothek), der noch den Anfängen der klassizistischen Periode angehört, ist ein interessantes Beispiel für den Versuch, einen großen plastischen Reichtum mit den Grundsätzen strenger Reliefkomposition zu vereinen.

Wenn nun auch die Rundplastik sich zu demselben Prinzip bekennt, so will das heißen, daß man der optischen Unruhe, wie sie der Hellenismus mit seiner energischen Tiefenbewegung und den jähen Richtungskontrasten zu erzegen liebte, in aller Form den Krieg erklärt. Es war eine durchgreifende Läuterung des Geschmackes nötig, bevor eine so sehr reliefmäßig zurechtzgemachte Zweisigurengruppe wie die «stillen Vertrauten» (sog. Orestes und Elektra) des Künstlers Menelaos überhaupt auf das Verständnis des Publikums rechnen konnte. Das Auge mußte erst wieder eingestellt werden auf jene

Schönheit, die sich hinter der ruhigen Linie birgt. Man gibt dem schlichten Umriß seine Macht zurück, die im Tumult des Barockzeitalters ihm mehr und mehr entglitten war, das Wogen des Körpervolumens glättet sich und läßt sich von festen Dämmen halten. Es gibt nun wieder freistehende Rundfiguren, für welche die dritte Dimension nicht existiert und in deren räumlicher Beschränkung die Meisterschaft einer klaren Formensprache sich in um so hellerem Lichte zeigt. Die esquilinische «Venus» (Rom, Konservatorenpalast) ist gewiß keine Kopie nach einem frühklassischen Original, sondern ein Geschöpf eben jener eklektischen Richtung, die im letzten Jahrhundert v. Chr. unter Benutzung alter Vorbilder und mit Hilfe lange Zeit zurückgedrängter Formvorstellungen ihre flächig wirkenden Figuren schafft. Die Haltung der Statue ist frontal, und ihre erhobenen Arme ragen nicht über die Raumschicht hinaus, in welcher der Körper liegt. Bei den herkulanensischen «Tänzerinnen» tut der glatte Fall der schweren Peplostracht noch ein übriges, um den Eindruck vornehmer Schlichtheit zu verstärken: und man wäre versucht, diese für echt zu nehmen, wenn nicht im kapriziölen Gebaren mancher Einzelheiten der Manierismus sich deutlich genug verriete. Im gleichen Sinne ist auch die marmorne Jünglingsfigur des Stephanos (Rom, Villa Albani) zu beurteilen, nicht als einfache Replik einer Statue aus dem fünften Jahrhundert, sondern als ein Verluch, die Flächigkeit und Formenruhe der Frühklassik mit der trockenen Eleganz und den schmächtigen Proportionen der eigenen Zeit zu verschmelzen.

2. Korrektheit, Ordnung, Zucht.

Was im folgenden erörtert werden soll, hätte zum guten Teil auch unter der vorigen Rubrik sich sagen lassen. Denn natürlich hängt es mit dem Ruhebedürfnis des klassizistischen Stiles zusammen, wenn das Lineament eine so auffällige Neigung zum Erstarren an den Tag legt, die Linien strecken sich, werden schnurgerade gezogen. Man achte bei Fig. 65 und 66 auf den Kontrast: wie die weibliche Mittelfigur das eine Mal auf dem gebogenen Rücken des Sphinxkörpers lagert, dessen dunkle Masse als Halbrund in die schimmernde Bildmasse einschneidet, - das andere Mal auf einem Unterbau aus geschichteten dünnen Steinplatten. Und während die Figurenmenge der Tazza Farnese in wechselnder Höhe das Bildrund füllt, teilt sie sich auf der Gemma Augustea in zwei Friesstreifen mit betonter Trennungslinie. horizontale Gliederung wird überall mit einer an Härte streifenden Konlequenz durchgeführt. Was aber die Wandmalerei betrifft (Fig. 68), so setzt das steife Gefüge von endlos scheinenden lot- und wagerechten Strängen seinen Zug auch innerhalb des Bildrahmens fort: in Form von Baum- oder Säulenreihen (die Tempelfassade, eine übermäßig schlanke Hallenarchitektur sind beliebte Hintergrundmotive), von breiten Stufen, auf welchen Altäre oder Ge-

bäude sich erheben. Wo eine Strecke zu Ende ist, biegen Linien und Flächen scharf im rechten Winkel um, und fast immer findet es sich, daß die Mauer, die auf mythologischen Gemälden dritten Stils den Raum hinten abschließt, irgendwo einen Knick erfährt. Das Beispiel der Aldobrandinischen Hochzeit mag zeigen, wie diese kantig gebrochene Fläche nicht nur zu feinen koloristischen Reizen, sondern auch für Kompositionszwecke sich verwerten läßt. Es ist nicht so gemeint, aber häufig wirkt es so, daß jene zierlichen Architekturen, die auf bemalten Wänden dieser Zeit zum Schmuck des oberen Teiles dienen, mit ihren verschiedengetönten Feldern und den exakt linearen Grenzen an geometrische Körper aus geschliffenem Kristall erinnern. Was anderen Generationen als langweilig, leer und tot erschienen wäre, ist dieser hier ein erlesener Genuß. Die großzügige Schönheit ägyptischer Denkmalkunst wird jetzt mit wilsenden Augen betrachtet, nachgeahmt sogar: die Obelisken des Pharaonenlandes recken in steilem Stolz sich mitten im kaiserlichen Rom, und die Cestiuspyramide läßt ihre mächtigen Flächen zwischen seinen Zvorellen schimmern.

Der Eindruck gemessener und kühler Feierlichkeit, den diese augusteische Architektur durchweg macht, wird auch durch das häufige Vorkommen der Rundbewegung - der Wechsel von Apsiden und geraden Mauerstrecken, das Nebeneinander von Bogen- und Giebelnischen kehrt immer wieder - in keiner Weise beeinträchtigt, denn stets ist die Wölbung von einer überaus ruhigen Wohlräumigkeit, und die Kurve zeigt ein so korrektes Ebenmaß, daß sie sich regungslos gleich dem Regenbogen von einem Punkt zum anderen spannt. Die stattlichen Aquadukte, die Ehrenbogen, über deren rundes Tonnengewölbe die schwere Attika sich legt, sind Wunderwerke einer harmonischen Proportionalität, und gerade die Verbindung von gestreckten und gekrümmten Linien gehört zu den bedeutendsten Wirkungsmitteln dieser Kunst. Sie begegnen uns im Großen wie im Kleinen: in der peinlichen Sorgfalt, mit welcher der Maler des Laokoonbildes (Fig. 68) die Bogenlegmente zierlicher Girlanden an dem starren Mauerrand befestigt, bekundet sich der gleiche Sinn für die Schönheit des streng Geregelten. Nirgends hat das enge Zusammengehen von Kurven und Geraden Effekte von so blendendem Glanz hervorgebracht wie in den dekorativen Wandmalereien der «Villa des Cicero», wo sich um wagerecht aufgehängte fadendünne Thyrsosstäbe ebenso zarte Blumengewinde schlingen, und beiden Elementen ist dieselbe starre Eleganz der Linienführung eigen. Schließlich sei auch hierfür nochmals auf den Hildesheimer Silberkrater (Fig. 67) verwielen, dessen überschlanke Henkel vollkommen steif und unbewegt sind, während seine Wandung genau dieselbe Krümmung einwärts beschreibt wie das Bommelgehänge am oberen Rand. Allein hier wie bei den vorhin erwähnten Beispielen ist es so, daß alle Kurven innerhalb der geraden Umrahmung sich zu halten haben.

Zu Wirkungen von grandioler Wucht wird diese eigenartige Liniensprache von der monumentalen Bildhauerei benutzt. Die eilige Ruhe, die von der Marmorstatue des Augustus von Prima Porta (Vatikan) ausgeht, ist zum Teil freilich im Wesen des Dargestellten selbst begründet, und in der psychologischen Ausdeutung der gewählten Situation. Der Kaiser wird uns in dem Moment vorgeführt, wo er eine Ansprache an seine Truppen hält, in aufrechter und gesammelter Haltung, in der Linken das Szepter oder den Speer, die Rechte mit einer gebieterischen Geste erhoben und ausgestreckt. Es ist eine wohlberechnete theatralische Pose, allein sie zeugt von einer Sinnesart, wie sie dem Hellenismus völlig ferngelegen hatte. Die Alexander- und Diadochenbildnille alle waren erfüllt von Sturm und Drang, von einer heißen Leidenschaftlichkeit, die Augen blitzten, jeder Muskel zuckte in dem Gesicht, der Mund war geöffnet, als müsse er die innere Wärme ausströmen lassen. Und zu all dem ließe sich kein so schneidender Gegensatz denken wie die Porträtbildnerei, die jetzt Platz greift. Der Mann müßte doch eigentlich sprechen, er tut es nicht, die Lippen sind fest geschlossen, und fast erkältend wirkt der durchdringend scharfe Blick. Jede Bewegung ist unterdrückt in diesen energischen und harten Mienen, die Beschreibung des Kaisers bei Sueton findet hier den überzeugenden bildlichen Beleg. Schon die marmorne Büste des jugendlichen Augustus (Vatikan) zeigt dies Verschlossene und Herbe: eine merkwürdig alte Phyliognomie für einen Menschen, der erst an der Schwelle des Reifealters steht. Aber dasselbe wäre auch von dem herrlichen Mädchenkopf (sog. Minatia Polla) im Thermenmuseum zu sagen, dessen abweisende Kühle so sonderbar mit den fünfzehn Jahren kontrastiert, und im Grunde haben die Kinderbildnisse dieser Periode alle etwas Unkindliches, den Ernst erwachsener Menschen. Das ethische Ideal der Selbstbeherrschung und Selbstzucht ist das allgemeine Zeitideal, und die klassizistische Porträtkunst fügt sich bedingungslos seiner zwingenden Macht.

Nun aber geht dieser vornehm verhaltene Ausdruck des Seelischen mit einem gleichgerichteten Formencharakter zusammen. Bei der Augustussstatue ist alles wieder auf ruhige Linien und Flächen gebracht. Man müßte den gehobenen rechten Arm des Poseidon von Melos mit seiner übertrieben schwellenden Muskulatur neben diesen kräftigen, aber glatt modellierten Arm halten: den fundamentalen Unterschied zweier Zeitalter bringt schon die veränderte Bildung des Körperlichen zum Bewußtsein. Und so überreich auch der Reliesschmuck des Panzers erscheint, seine saubere Klarheit hat nichts mehr zu tun mit der verworrenen Unruhe ähnlicher Lösungen in der hellenistischen Kunst. Und dann der Mantel! Wohl kommt es in dem oben eingerollten Wusst zu etwas kleinlichen, realistisch wirkenden Knitterungen, doch werden sie leicht und mühelos mit fortgespült von dem mächtigen und großen Zug dieser durchgehenden Querfalten, die als ruhige Kurven über den Leib sich

legen. Und auch hier schaffen das starre Gefälle des links herabhängenden Mantelendes, die streng wagerechten Säume von Panzerlaschen und Rock eine äußere Umrahmung von erstaunlicher Regelmäßigkeit. Bei der Statue der sogenannten jüngeren Agrippina in Neapel — um auch mit einer sitzenden Figur zu exemplisizieren — haben wir dasselbe Verhältnis von flachen Bogensinien und Geraden, die gestreckte Haltung wird begleitet von einer unendlich beruhigten Draperie, in deren Falten wieder lange Schwingungen mit Vertikalen wechseln. Hier dient die abgeklärte Noblesse der Erscheinung zum Ausdruck einer müden Resignation, und in allem spricht sie sehr vernehmelich: im Verschränken der Füße und der Hände, im Neigen und leichten Seitwärtssinken des Hauptes, und nicht zuletzt in der freudlosen Stille der Züge.

Am Ornament beobachten wir eine entschiedene Tendenz zur geometrischen Stillslierung. Es ist als halte das Zierwerk plötzlich den Atem an und besinne sich wieder auf die elementaren Formeln, bei welchen die Entwicklung ihren Anfang genommen. In der Tat muß man zurückgreifen bis zu jener Kombination von Kreisen mit geraden Tangenten, wie sie in der Dipylonkunst zu Beginn des ersten vordriftlichen Jahrtausends sich findet, und später nicht mehr, um der seltsamen Henkelbildung des Hildesheimer Kraters (Fig. 67) etwas Ahnliches zur Seite stellen zu können. Ohne jede Schweifung und Ausbuchtung vollzieht sich am oberen Ende der schrägen Stange der Übergang in das Vollrund. Die Leblosigkeit der korrekten Kreislinie wird wieder als fein und vornehm empfunden. Nicht nur die rein abstrakte Ornamentik der Wandmalerei wiederholt das Motiv mit unermüdlicher Geduld in ihren steifen Radvoluten (Fig. 68), auch das pflanzliche Muster lenkt in diese Bahn. Die üppigen Rankenreliefs der augusteischen Ara Pacis gleichen der Wallerfläche, auf welche die Regentropfen fallen: Kreis reiht sich an Kreis, große wechseln mit kleinen, aber immer ist das Rollwerk der Stengel mit dem Zirkel geschlagen, und peinlich hat der Künstler dafür gesorgt, daß keine jähe Kontrastbewegung seine Kreise stört. An die Stelle des stark gestreckten Ovals, wie es der Hellenismus liebte (im Zuschnitt der Gemmen zum Beispiel), tritt nun das ruhige Breitformat oder das Viereck, und hier lehen wir wieder das Quadrat auffällig bevorzugt, es erweckt den Eindruck des Gefestigten und Stabilen, nach dem man jetzt Verlangen trägt. Bezeichnend ist das häufige Auftreten von runden Medaillons und quadratischen Bildfeldern in der Wandmalerei des dritten Stils.

Bei der großen Windstille, die im ganzen Bereich der bildenden Künste einsetzt, kommen endlich die Prinzipien von Symmetrie und Rhythmus wieder zu Ehren, im bunten Treiben der vorhergehenden Entwicklung hatten sie einen schweren Stand, und ihre Fugen lockerten sich bedenklich, jetzt hat die allgemeine Ernüchterung auch die Rückkehr von Gleichmaß und Gleichklang im Gefolge. Man versuche sich die flatterhafte Unruhe der pompe-

janischen Nike (Fig. 61) in die Sprache des Empirestils zu übersetzen. Es gibt eine solche klassizistische Lösung, die Bronzesigur einer schwebenden Siegesgöttin im Museum zu Parma. Die lodernde Aufregung hat sich gelegt, und alles fließt nun wieder in geregelten Geleisen. Der Umriß des Gewandes ist auf beiden Seiten gleich gezogen, der untere Saum verläuft genau horizontal. Die Arme sind im rechten Winkel gehoben - was bei der mißglückten Ergänzung des betenden Knaben so stilwidrig gezwungen wirkt (S. 217), hier ergibt es sich als selbstverständliche Konsequenz der streng frontalen Anlage des Ganzen -, die beiden Flügel sind wieder mehr nach vorn gedreht und annähernd gleichgestellt. Diese symmetrische Bindung aller Einzelheiten nimmt in rein ornamentalen Zusammenhängen die allerschärfsten Formen an. Auf den so häufigen dekorativen Tonplatten (sog. Campanareliefs) stolziert das exakte Wappenschema wieder mit einer umständlichen Grandezza einher, und im Verhältnis der beiden Bildhälften zueinander wird man auch nicht die leiseste Unregelmäßigkeit entdecken. Als hervorragende Glanzleistung sei nochmals der Reliesschmuck der Ara Pacis genannt, so wie da die prachtvollen Schwäne ihre Fittiche gleichmäßig in der Fläche ausbreiten, entfaltet sich auch der gesamte Pflanzenzierat nach beiden Seiten zu einer tadellosen und - trotz der ewigen Spiralwindungen seiner Ranken vollkommen regungslosen Symmetrie, da jede Vorstellung des Veränderlichen, der flüsligen Beweglichkeit von vornherein hier ausgeschaltet ist.

Mit einer hartnäckigen Pedanterie sehen wir die rhythmische Gliederung durchgeführt. Auf den Kitharodenreliefs und anderen Erzeugnissen der neuattischen Kunst folgen die Gestalten einander in feierlich steifem Tanzschritt, in genau bemessenen Abständen. Sie erinnern an die archaischen Reigenbilder mit ihrer stereotypen, taktmäßigen Wiederholung der Motive, sie wollen ja daran erinnern. Nicht jede Zeit hätte es fertiggebracht, die Gehänge einer Schmuckkette einzeln abzuzählen und mit so unendlicher Sorgfalt an ihrer Schnur aufzureihen (Fig. 67), nicht jede hätte in der Monotonie einer säulenstarrenden Tempelfront den gegebenen Hintergrund für ihre figürlichen Szenen erblickt. Allein diesem Stil ist nicht bloß die Angst vor der Langeweile völlig fremd, er zwingt den Beschauer geradezu unter die hypnotisierende Wirkung des Ewig-Gleichen. Selbst die Natur läßt sich Gewalt antun und erfährt eine Stilisierung ins Abgezirkelte und Geordnete. Die Bäume stellen sich in Reih und Glied (Fig. 68), und wie wird die Wildnis zahm! Den Garten macht man zu einem Kunstwerk von fast beklemmender Regelmäßigkeit. Die sechs Wandgemälde aus der Villa der Livia bei Prima Porta stellen uns das Bild eines fürstlichen Parkes vor Augen, es ist das Land, wo die Zitronen blühen, und alle seine Herrlichkeiten breitet der Maler vor uns aus: die verschiedenen Bäume und Sträucher sind aufs liebevollste charakterisiert, zahllose Blüten und Früchte schimmern im dunkeln Laub. Nun wird

aber der Eindruck der stofflichen Fülle wieder wettgemacht durch die ängstaliche Korrektheit der Gesamtanlage. Ein schnurgerades Geländer mit zierlich durchbrochenem Gitterwerk hält das Wachstum in Schranken, eine viereckig einspringende Nische nimmt genau das Zentrum jedes Bildes ein, und innerhalb derselben betont dann ein vereinzelter gestutzter Baum wiederum die Mitte. Ein paar Vogelkäsige sind auf dem niedrigen Zaun verteilt, allein im Grunde stellt das Ganze einen einzigen großen Käsig dar: die freie Gotteswelt hat einem fremden Willen sich gebeugt, geduldig von einer strengen Hand sich glätten und gliedern salsen.

Und wohlverstanden: es ist dieselbe Hand, die auch die Falten einer Toga zu künstlichen, ornamental wirkenden Gebilden ordnet und den natürlichen Wuchs und Fall des Haares zu diszipliniertem Verhalten zwingt. Das förmliche Zeremoniell dieser beginnenden Kaiserzeit gibt dem Kostüm sein sehr eigenartiges, trotz der Fülle stofflicher Reize doch so wirklichkeitsfremdes Gepräge. Die zahllosen Ehrenstatuen zeichnen sich alle durch einen aufdringlichen Hang zu «schönen» Faltenzügen aus, die sich in eintöniger Gleichheit aneinanderreihen: so wie die konzentrischen Ringe, welche sich bilden, wenn man einen Stein ins Waller wirft. Für matronale Frauengestalten hat man eine reiche Auswahl klassischer und hellenistischer Gewandmotive zur Verfügung und nutzt lie gehörig aus, aber was diele späten Nachschöpfungen von ihren Vorbildern grundsätzlich unterscheidet, ist einmal die akademische Glätte der Flächenbehandlung und des Lineaments, so daß wir auch in der kompliziertesten Draperie oft auf eine große Öde und Leere stoßen, und dann der vielfach übertrieben scharfe und harte Charakter der technischen Ausführung, mit einer allzu starren Rücklichtslosigkeit gräbt sich der laufende Bohrer seinen Weg durch den Stein. Desgleichen bekundet die Frisur eine Neigung zu peinlichster Akkuratesse, mit der ruhigen, flächigen Anlage der Haarpartie verbindet sich eine trockene Sauberkeit in der Führung der gliedernden Linien. Die Haartracht der Männer ist denkbar schlicht: die Strähnen glatt oder in maßvoller Schwingung heruntergekämmt, halten sich eng an den Schädel, über der Stirn werden die Locken geteilt und zur Seite gestrichen oder kurz beschnitten, und eine straffgezogene Kontur umrahmt das Gesicht. Auch die Koiffüren der Damen zeichnen sich durch eine edle Einfachheit aus, besonders im Vergleich mit den barocken Haarungetümen des neronischen Zeitalters, die ihrerseits an die krause Phantastik des vierten Dekorationsstiles erinnern. Die Malle wird gescheitelt und flach gewellt, in stramme Knoten und Rollen gewickelt: und dann kann man es doch wieder nicht lassen, die Enden zu regelmäßigen Zacken auszufransen, zu kreisrunden Schneckenvoluten oder Korkzieherlocken aufzudrehen, die sich wie Hobelspäne ringeln. Und trotz der diamantenen Härte – denn messerscharf sind nun alle jene Linien gezogen, welche die vorhergehende malerische Plastik geflissentlich verdämmern ließ — ist das Ganze mit einem so feinen Gefühl für das Wesen der Form durchmodelliert, daß man die subtilsten Reize dieser Marmorarbeit erst beim Abtasten mit der Hand entdeckt.

Das Merkwürdige ist nun aber, wie die Neigung zum Schematissieren, zur ornamentalen Spielerei mit einer sehr sinnlichen Auffassung der Gesichtszüge vereinbar erscheint. Schon ein Idealbild wie die Bronzebüste des bärtigen Dionysos (sog. Plato) in Neapel bringt die Zwiespältigkeit des Formencharakters scharf zur Geltung, die gewaltige Bildung des Kopfes und der große Ernst des Ausdruckes stehen in schroffstem Gegensatz zu der geziert graziölen Frisur, die reichbewegte Plastik von Stirn und Brauen zur Flächigkeit der Schädelpartie und zur linearen Gravierung ihres Details. Beim Porträt jedoch wirkt das Gemisch von abstrakter Stilisierung und ungeschminkter Wirklichkeitstreue oft in hohem Grade verblüffend. Der sachliche Sinn des Römers besteht auf einer genauen Wiedergabe der Züge mit allen Merkmalen individueller Bildung, und so kommt es, daß unter der künstlich gefalteten Haardecke so häufig ein Gesicht von packender Lebenswahrheit uns entgegenschaut. Die Damen der Aristokratie lieben es, im Schema berühmter Götterbilder sich porträtieren zu lassen, und es wird nicht als Stilloligkeit empfunden, wenn die der Gegenwart entrückte klassische Formenschönheit unvermittelt in einen herben Realismus übergeht. Die männliche Bildnisstatue, welche der Athener Kleomenes geschaffen (sog. Germanicus, Louvre), stellt den Versuch dar, die ideale Nachtheit einer griechischen Hermesfigur des fünften Jahrhunderts mit einer echten Römerphyliognomie zu verschmelzen, und gewiß keinen vereinzelten Versuch. In der hösischen Denkmalskunst aber kommt es, dank einer kühnen Kreuzung gegensätzlicher Tendenzen, zu Zwitterformen interessanter Art. Der Augustus von Prima Porta zeigt lich dem Publikum in zeitgemäßer Uniform, im vollen Waffenschmuck und mit den Insignien des römischen Imperators, indessen muß die teilweise Entblößung - die Beine sind nacht - die Richtung ins Heroische wenigstens andeuten: ein Verbrämen der Gegenwart mit rein idealen Motiven im Sinne des klassischen Hellenentums, wozu es gerade das Empire der napoleonischen Zeit bekanntlich nicht an Analogien fehlen läßt.

Genau dasselbe Verhältnis von Idealität und sinnlichem Naturempfinden beobachten wir in der Schilderung der Tier- und Pflanzenwelt. Es gibt nichts Delikateres als die aus dem Palazzo Grimani stammenden Brunnen-reliefs im Wiener Hofmuseum (Mutterschaf und Lamm, Löwin mit Jungen). Hier hat der griechische Naturalismus sein letztes Wort gesprochen, selbst die hellenistische Skulptur kann diesen unendlich fein abgetönten Landschaftsidyllen und Tierstilleben keine Bilder von ähnlich duftigem und zartem Schmelz an die Seite stellen. Und das gleiche gilt für diejenigen Stücke aus den Silberfunden von Boscoreale und Hildesheim, deren Dekor die deutlichen Merkmale

des augusteischen Empirestiles zeigt, sowie für den malerisch reichen Reliefschmuck der marmornen Sarkophage und Grabmäler. Man sieht, diese Laubgewinde und Fruchtgehänge sind im unmittelbaren Anschauen der sonnenbeglänzten Wirklichkeit gesormt, der seuchte Schimmer frischen Wachstums haftet noch auf Blatt und Rinde, und jede Blume ist mitten aus blühender Wiese gepflückt. Allein das alles ist nun wieder mit einer so strengen Sorgfalt zum Kranz gebunden, zum künstlichen Bukett frisiert, daß die dekorativen Absichten die unbedingte Oberhand behalten. Die Bänder der Girlanden slattern hin und her, aber auf Kommando, mit zierlichen Tanzbewegungen, die studiert und eingelernt sind und niemals die Grenzen eines sesten Schemas zu verlassen wagen. Das Rankenwerk der Ara Pacis ist ganz durchsetzt mit stofflich charakterisierten Einzelmotiven, und doch sindet ihr saftiges Schwellen nirgends einen Ausweg aus dem Zaubergarten geometrischer Formelhaftigkeit.

Ja, ist in dieser Kunst des Klassizismus nicht eigentlich die ganze Welt verzaubert? Steht nicht jeder der Realität entnommene Zug so sehr unter dem Zwang der Abstraktion, daß der Beschauer sich keinen Augenblick dem ungestörten Genuß eines illusorischen Lebenseindruckes hingeben kann? Immer wieder fühlt man sich ernüchtert, weil man bald die unbestimmte, bald die deutliche Empfindung hat, es sei dem Künstler gar nicht Ernst. Ein besonders interessantes Beispiel für die willkürliche Art, wie der Geschmack des Empirezeitalters klassische Formenstrenge mit den sinnlichen Reizen des lebenden Modells vermengt, ist der kapitolinische Dornauszieher (s. S. 98 und 260). Ein durch und durch naturalistisch bedingtes Genremotiv, das im Barock des Hellenismus entstanden und von diesem mit der vollen Unbefangenheit gesunder Wirklichkeitsfreude behandelt worden ist, hat hier eine Umstillierung ins Gezierte und Preziöse erfahren. Über die merkwürdige Inkonsequenz in der Anordnung der Locken hat man sich immer schon gewundert: trotz der starken Kopfneigung folgt das lange Haar nicht freifallend dem Geletz der Schwere, sondern hält mit launischem Starrsinn an seiner gekünstelten Bildung fest. Das zart und weich modellierte Fleisch zeugt von eingehendem Studium des Aktes, allein der knappe, gestraffte Umriß drängt alles wieder in die vornehme Korrektheit einer erzwungenen Haltung zurück. Das Gesicht ist vollendet schön, aber auch vollkommen regungslos und ohne jeden Anteil am lebendigen Spiel der körperlichen Funktion. Diele Entlinnlichung des Vorgangs kennzeichnet nun auch die Ausgestaltung der figürlichen Gemälde. Die Szene bewegt sich in keinem wirklichen Raum. Bei mythologischen Bildern des dritten Stiles (Paris und Helena, Phaidra, Medea) werden wir oft ganz im unklaren gelallen, wo wir uns eigentlich befinden: im Inneren eines Gemaches? oder im Freien, vor der Fallade des Palastes? Schon der architektonische Aufbau birgt lauter Widersprüche, und

der Maler macht gar keine Anstalten, sie zu lösen. Oder die Szene spielt an einem Ort, wo sie nicht hingehört. Das Parisurteil hatte die frühere Malerei sinngemäß stets in die Berglandschaft des Ida verlegt, jetzt sehen wir uns plötzlich von Mauern eingeengt, von Andachtsbildern und Altären umgeben. Das beliebte sakrale Milieu muß herhalten, auch wo es jede Islusion im Keime zerstört: wird doch selbst das Brautbett der Aldobrandinischen Hochzeit der Sphäre des Intimen entrückt, auf die kahle Bühne eines Heiligtums und unter den blauen Himmel gestellt.

Gerade dieses letztere Gemälde bringt uns das komplizierte Wesen des Klassizismus mit seltener Eindringlichkeit zum Bewußtsein. Merkwürdig: die unbedenkliche Mischung heterogener Elemente. Idealgestalten von echt griechischem Gepräge, wie die halbentblößten Göttinnen oder die prächtige Figur des bekränzten Hymenaios, der harrend auf der Schwelle ruht, vertragen sich ganz friedlich mit dem unverfälschten römischen Lokalkolorit, dicht neben der Personifikation hellenischer Anmut steht die Brautmutter in ihrer modischen Tracht, den Fächer in der Hand, die Temperatur des Waschwassers mit den Fingern prüfend. Aber auch in rein formaler Hinlicht gehen die einzelnen Typen auf sehr verschiedenen Ursprung zurück: die Mittelgruppe ist dem hellenistischen Vorrat entnommen, die flankierenden Nebenfiguren dagegen find deutlich genug Geschöpfe der Epigonenzeit. Nach demselben eklektischen Rezept ist aber auch die «Opferung der Iphigenie» zusammengestellt (S. 177) und so manches andere Bild. Nun ist ja klar, daß ein so scheckiges Vielerlei nicht ohne Anwendung von Gewalt sich in ein einheitliches System und zum geordneten Ganzen fügen läßt, die Hilfslinien einer streng ausgeklügelten Komposition treten überall zutage. Zunächst wird schon das gesamte Kulissenwerk der Szenerie mit einem pedantischen Ordnungssinn im Bildraum verteilt. Der Baum der Alexanderschlacht ist absichtlich von der Mitte weggezogen: jetzt erscheint es als selbstverständlich, daß er in die vertikale Achse gehört, um dem Ganzen das Rückgrat zu steifen (Bestrafung des Eros, Herakles und Nessos, Meleager und Atalante, Parisurteil, Europa), häufig kommt noch ein Pfeiler oder eine Säule als Verstärkung hinzu (Ares und Aphrodite u. a.), und alles übrige wird links und rechts annähernd gleichmäßig gruppiert. Vor diesem symmetrisch gegliederten Hintergrund stellt sich das gesamte Personal korrekt und gemessen in Positur, einem Zwange gehorchend, gegen welchen das Temperament des Hellenismus mit ganzer Kraft sich gewehrt haben würde. Das Hauptmotiv wird immer an die zentrale Stelle befohlen, an beiden Enden pflanzen sich die Trabanten der Handlung gleich Schildwachen auf und bilden den festen seitlichen Abschluß. Meist haben wir es mit ruhigen Szenen zu tun, aber auch bewegtes Geschehen nimmt den Charakter eines lebenden Bildes an. Es ist keine absolute, sondern eine vielfach gebrochene Symmetrie, indessen herrscht der Eindruck tektonischer Regelmäßigkeit so unbedingt vor, daß aller individuelle Reichtum gegen den starren Zug der Gesamtanlage nicht aufzukommen vermag.

Was aber diele klalfiziftischen Gemälde oft zu wirklichkeitsfremden Schemen macht, ist weniger ihre kompositionelle Unfreiheit als die Missachtung des optischen Totaleindrucks. Das Bild wird wieder in seine einzelnen Bestandteile zerlegt, und alle Umrisse müssen sich verschärfen. Das Verschwommene und Unklare hellenistischer Malkunst, ihre flüchtige Mache ist dieser Zeit ein Ärgernis, und nun fängt sie an, Figur für Figur aus dem allgemeinen Zusammenhang herauszulösen und einer genauen Prüfung zu unterziehen. Daß dabei die malerische Einheit in die Brüche geht, wird nicht als störend empfunden, so ausschließlich wendet sich das Interesse dem isolierten Gliede zu. Der Schöpfer der Ara Paris hat sich für seinen feierlichen Festzug den Parthenonfries als Vorbild gewählt, und die Anlehnung geht stellenweise sehr weit, besonders in der Behandlung der Gewandmotive, aber grundsätzlich anders ist der fast harte Nachdruck, der hier auf alles Individuelle gelegt wird. Keine einzige Physiognomie in der immerhin recht zahlreichen Menge erscheint lo nebenlächlich, daß sie sich mit einer ungefähren Andeutung begnügen müßte, jeder Kopf hat leine bestimmten Porträtzüge, und wieder muß, wie es einst der archaische Reliefstil verlangte, den flacher gehaltenen Figuren im Hintergrund die Zeichnung ersetzen, was ihnen an plastischer Fülle fehlt. Dieses koordinierende Selbständigmachen der Teile, das reinliche Absondern und Aufzählen ist nun in hohem Grade bezeichnend für die trockene und Itrenge Sachlichkeit, für die rechnerische Gesinnung der augusteischen Epoche. «Es begab sich aber zu der Zeit, daß ein Gebot vom Kaiser Augustus ausging, daß alle Welt geschätzt würde. Und diese Schätzung war die allererste . . . » In der Kunst freilich geschieht es nicht zum erstenmal, daß sämtliche Einzelheiten abgegriffen werden, allein man muß tatlächlich zurückgehen bis zum Archaismus, um eine ähnlich sorgfältige Bewertung der Teilformen Nur daß der Hang zu peinlicher Sauberkeit jetzt eben ganz anderen Bedürfnissen entspringt. Denn es ist nicht mehr das unbeholsene Tasten, mit dem der primitive Stil sich in der Welt zurechtzusinden sucht. sondern die sichtende Überlegung des Alters, das vor sich selber Rechenschaft ablegen will und Ordnung in die Sachen bringt, um sein Testament zu machen.

II. Abschluß.

Wir lassen die Betrachtung hier zu Ende gehen. Damit möchten wir keinesfalls zum Ausdruck bringen, daß der griechische Einschlag in der antiken Kunst der nachchristlichen Ära nicht mehr deutlich zu erkennen sei, er ist v. Salis, Die Kunst der Griechen. sehr stark, und selbst den Zusammenbruch des römischen Kaiserreiches hat er überdauert. Und so schwer es einem gemacht wird, den widerspruchsvollen und widerspenstigen Charakter dieser letzten Phase zu analysieren, als eine Zeit der Planlosigkeit und Stilverwilderung wird man sie nicht auffassen dürfen. Langsam, aber mit wachsender Energie arbeiten sich die Kräfte ans Licht, die schließlich dem Expressionismus der byzantinischen Kunst zum Siege verhelfen sollten. Allein die Rolle, welche das Griechentum in diesem Prozes einer allgemeinen Entwicklung zu spielen hat, ist eine andere geworden, als sie früher war. Es ist nicht mehr der belebende Hauch, der von ihm ausgeht, die frische Sinnlichkeit und das unmittelbare Schönheitsempfinden sind ihm verlorengegangen, nur der Intellekt ist am bildnerischen Wirken noch beteiligt, das griechische Herz hat aufgehört zu schlagen. Die Stelle aber, wo die beginnende Arterienverkalkung - man verzeihe das banale Wort, es scheint uns die Sache am treffendsten zu bezeichnen - zum erstenmal sich fühlbar macht, ist der Anfang unserer Zeitrechnung. Gerade hinter der bewußten Anstrengung, mit welcher der Klassizismus sich zurechtstellt, hinter diesem gezwungenen Sichstraffen und Sichsammeln blicken die ersten Anzeichen der Ermüdung verräterisch hervor. Reich an Erfahrung und an Wilsen ist die griechische Kunst geworden, an ihrem Auge ziehen in langer Kette die Erinnerungen eines ereignisschweren Lebens vorbei: aber bei dieser prüfenden Rückschau hat sie auch ihre Unbefangenheit eingebüßt, und zwar für immer. Und insofern bedeutet diese Stufe, obwohl der eigentliche Verfall noch in weiter Ferne steht, tatsächlich einen Abschluß.

Man mag freilich die prinzipielle Frage aufwerfen, ob eine scharfe Periodenteilung, wie sie in diesem Buche vorgenommen worden ist, vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus überhaupt sich rechtfertigen lasse. Gibt es denn Ruhepunkte im ewigen Fluß und Wandel des Geschehens? zerreißen die Zäluren nicht das feine Falerwerk eines organischen Verlaufs? In Wirklichkeit vollzieht sich ja auch der Übergang von der archaischen zur klassischen, von der klassischen zur hellenistischen Kunst nicht als ein jähes Abbrechen und Wiederansetzen, die Grenzen verwischen sich, und die zeitgenössische Menschheit hat sie wohl kaum als die markanten Einschnitte empfunden, als welche sie uns heute erscheinen wollen. Jede neue Stilphase hat ihre Keime und Vorzeichen in der unmittelbar vorhergehenden, und niemals gibt auch eine überwundene Formenanschauung ihre Position kampflos und ohne weiteres preis: das Alte lebt und wirkt im Neuen noch während einer längeren Dauer nach. Allein, wenn man sich einmal zu einer Gliederung des Stoffes entschließt — und schon der Überlichtlichkeit zuliebe darf der Historiker nicht auf sie verzichten -, so wird man die Stationen gar nicht anders wählen können, es sind die Angeln der Entwicklung, die Gelenke des Organismus. Und auch demjenigen, der über umfallende Kenntnille nicht verfügt, werden sie leicht im Gedächtnis haften bleiben, da sie mit den entscheidenden Wenden in der äußeren Geschichte zeitlich zusammenfallen.

In fünf großen Etappen hat sich, wenn man unserer Auffallung Gehör schenken will, der Werdeprozeß der griechischen Kunst vollzogen. Sie fügen sich zum geschlossenen, einheitlichen Ganzen so wie es die fünf Akte im kunstgerecht gebauten Drama tun. Es wäre ein schlechtes Stück, das seine Trümpfe schon auf dem «Höhepunkt» der Handlung ausspielen und das Interesse am weiteren Verlauf gradweise erkalten oder erlahmen lassen würde, bis in die letzten Zuckungen der Katastrophe soll sich die Steigerung erstrecken. Die Abfolge der Stilarten entwickelt sich nach demselben Gesetz. Je mehr wir uns dem Ende nähern, um so spannender wird das Schauspiel, mit jeder neuen Stufe, die emporführt, erweitert und kompliziert sich auch das Bild. Was den späteren Stadien an urwüchliger Kraft, an schlichter Klarheit des Wollens abgeht, wird durch die zunehmende Verfeinerung und Variabilität der Ausdrucksmittel hinlänglich erletzt. Die Bewegung, welche durch die fünf Perioden sich hindurchzieht – der allmähliche Wandel vom losen und unbeherrschten zum starren und gebundenen, vom gebundenen zum freien und gelösten, von diesem zum lockeren und erregten, und dann wieder zum gesammelten und beruhigten Stil - diese «Spirale» hat etwas von zwingender Logik, und wir möchten uns gegen den Verdacht verwahren, als ob sie in unserer Darstellung künstlich konstruiert und zurechtgebogen sei. Schon die Tatsache, daß sie sich in der Geschichte mehrfach wiederholt, spricht für ihre innere Notwendig-Wir haben die neuerdings vielerörterte Periodizität der Stilabwicklung bisher absichtlich außer acht gelassen, weil es uns darum zu tun war, den Prozeß der griechischen Kunstgeschichte aus deren Sonderbedingungen allein zu erklären. Denn die Parallele zwischen dem jüngeren Hellenismus und der Kunst im 17. und 18. Jahrhundert (Barock, Rokoko, Empire) ist eine Sache für sich, und aus ihrer Isoliertheit dürfte sich ein Naturgesetz des historischen Verlaufs noch keineswegs beweisen lassen. Übrigens ist diese Verwandtschaft schon längst erkannt und anerkannt, und in der kunstgeschichtlichen Terminologie hat sie ihren festen Niederschlag gefunden, die Übereinstimmungen lind ja auch zu augenfällig, man kann lie gar nicht überlehen. Allein nicht erst auf dieser letzten Wegestrecke tritt die Gleichartigkeit des Fortschritts in die Erscheinung, sondern die gesamten Metamorphosen der griechischen Kunst machen in der neueren Zeit nochmals denselben Kreislauf durch, wenigstens loweit das Abendland in Frage kommt. Vereinzelten Beobachtungen und Hinweisen auf solche Ähnlichkeiten der Entwicklung kann man in der wissenschaftlichen Literatur da und dort, und schon recht früh begegnen, jetzt aber hat Franz Winter (in einer akademischen Rede in Bonn am 27. Januar 1918) die Unterluchung auf eine breitere Basis gestellt. Wenn nicht alles täuscht, lo wird die nächste Zukunft sehr ernsthaft mit diesen Problemen sich auseinandersetzen. Sie liegen heute in der Luft, und man hat nicht unrecht, wenn man in ihrer Lösung die vornehmste Aufgabe der Kunstgeschichte erblickt.

Der Vorwurf, welchen die Theorie von der gesetzmäßigen Bedingtheit der Entwicklung bis zum Überdruß oft anhören muß – daß sie das schöpferische Moment leugne, das Leben unter die Schablone bringe und mit ihrer Behauptung, es sei «alles schon dagewesen», nivellierend und verflachend wirke –, dieser Vorwurf ist unbillig und leichtfertig und wer ihn erhebt, hat das Besondere der Fragestellung überhaupt nicht verstanden. Noch niemals, seitdem die Erde sich dreht, hat irgend ein Menschenleben in einem anderen mit allen Zügen seiner Sonderexistenz sich wiederholt, der physiologische Prozeß des Wachstums aber ist stets derselbe und spielt sich in einer ganz bestimmten Ordnung und Stufenfolge ab, sofern ihn nicht ein vorzeitiges Ende kürzt oder die Gewalt fremder Einwirkung aus dem normalen Geleise drängt. In dieser von der Natur vorgezeichneten Bahn ist ihm die Möglichkeit zur freien Entfaltung individueller Kräfte in reichstem Maße gegeben, sie kann sich steigern bis zu einem ungewöhnlichen Grad von Intensität und Leistungsfähigkeit, auf jeden Fall aber reicht die Differenzierung so weit, daß die Phyliognomie des Einzelnen ihr unverkennbares Eigengepräge erhält. So und nicht anders will auch die Folgerichtigkeit im Ablauf geschichtlicher Erscheinungen beurteilt sein: auf der Grundlage einer festen Kausalität geht das menschliche Schaffen seinen Gang, ungehemmt und innerhalb der gegebenen Grenzen alle Freiheit der Bewegung genießend, allein die Natur hat dafür gesorgt, daß es nur nach der einen Richtung geht, und nicht umgekehrt.

Und ist nun wirklich zu befürchten, daß durch ein Betonen dieser Erkenntnis das Charakterbild der griechischen Kunst zu Schaden kommen werde? Wir erwarten von ihr im Gegenteil eine Vertiefung und Verschärfung unserer Einsicht, nicht nur die allgemeine Kunstgeschichte soll aus der vergleichenden Methode Nutzen ziehen, sondern die griechische im besonderen, und sie vor allem bedarf der begrifflichen Klärung sehr. Es sei denn, daß man heute schon uns eine Antwort geben könnte auf die Frage nach dem spezifisch Hellenischen dieser Kunst in allen Phasen der Entwicklung. Mit einer Definition des Inhaltlichen ließe sich ihre Eigenart noch nicht erfassen, und auch das umsichtigste Durchstöbern der ganzen bildlichen und schriftlichen Hinterlassenschaft der Antike wird nicht zum Ziele führen, solange man das Objekt in seiner Vereinzelung betrachtet und ohne fremde Hilfe auszukommen lucht. Erst der Vergleich mit dem Gesamtphänomen der romanischen Kunst hat unserer Zeit das Auge geöffnet für die bestimmenden Wesenszüge nordischgermanischer Gestaltungskraft, welche den Erschütterungen des äußeren Erlebens zum Trotz durch die Jahrhunderte sich gleichgeblieben sind: vom vielverschlungenen, bizarren Bänderlabyrinth frühgeschichtlicher Ornamentik durch

das knorrige und stachlige Gesträuch des gotischen Formensystems bis zum krausen Lineament eines Adolf Menzel. Einem entsprechenden Verfahren muß es auch gelingen, die besonderen Merkmale der griechischen Kunstbegabung herauszuholen. Sie wurzeln in den individuellen Anlagen der Nation, in ihren Vorzügen wie in ihren Einseitigkeiten und Schwächen. Nicht die Art des Sehens allein ist es, sondern das gesamte Vorstellungsleben und die psychologische Struktur der Rasse, wodurch der hellenische Künstler schlechthin sich unterscheidet von allen Künstlertypen, die wir kennen, und seine Phantalie geht Pfade, auf die noch keine andere sich wagen durfte, ohne sich zu verlieren. In diesem Buche ist nur die Rede gewesen von den Veränderungen, welchen die Kunst der Griechen im Verlauf ihres langen Lebens unterworfen war, was aber ist das Dauernde in allem Wechsel, das zähe Mark, das nie verloren geht? Die Antwort, wie gelagt, ist noch nicht gefunden, und leicht zu finden dürfte sie nicht sein. Denn was sie uns erklären soll, ist das letzte Geheimnis dieses strahlenden Wesens, das aus dem Schaum des ägäischen Meeres geboren ward und nur unter dem lichten Himmel Griechenlands zur vollen Entfaltung seiner Pracht und Schönheit kam. Und das nur einmal da war auf der Welt.

Register.

Das Verzeichnis enthält die Namen historischer Persönlichkeiten, sowie solche von Künstlern und Schriftstellern der neueren Zeit.

Aëtion 220. Agatharchos 120. Agrippa 270. Agrippina 283. Ahenobarbus 279. Aiakes 56. Alakas 30, 107. Alexander 204 ff., 212, 220, 230 f., 236, 250. Alkaios 103, 225. Alkamenes 149. Amalis 63. Ameinokleia 123. Anakreon 128, 148, 231. Andokides 51. Antenor 56. Antiphilos 220, 250. Apelles 206, 250. Apollonios 224, 251. Archelaos 214, 243. Archidamos 144. Aristion 33, 44, 58. Aristogeiton 97. Aristophanes 141 Aristoteles 107, 178. Artemilia 192.

Biton 56. Böcklin 135, 233. Boëthos 241. Brunn, Heinrich 133. Bulle, Heinrich 238. Burckhardt, Jakob 114, 205.

Augustus 270 ff., 282, 286.

Canova 147, 183. Chares 56, 209. Cheramyes 33. Chrylippos 231. Cicero 145. Coponius 271.

Assteas 221.

Dädaliden 50 f. Damophon 244. Dannecker 147. Demetrios 142, 194, 235, 236. Demosthenes 231, 235. Dexileos 137. Dionys v. Halikarnaß 146. Dioskurides 225, 250. Dürer 145, 152. Duris 157.

Ergotimos 38. Eumenes 253, 259. Euphronios 52, 73, 75, 76. Eupompos 234. Euripides 139, 141, 143. Euthymides 52, 54. Eutychides 215. Exekias 54, 66, 164, 197.

Floerke, Gustav 233.

Goethe 114, 133, 139, 150, 251. Gorgias 185.

Harmodios 95, 97. Hegelo 115, 176, 194, 201. Hekler, Anton 143. Herder 139. Hieron 128. Hipponax 69. Hippys 220. Homer 231.

lsokrates 185, 191.

Kalamis 102. Kephifodot 198. Klein, Wilhelm 237. Kleobis 56. Kleomenes 175, 286. Klitias 38. Krefilas 136, 144. Kritios 94.

Ladas 97. Lange, Julius 32, 41, 97, 177, 184. Leochares 125, 185. Leonardo da Vinci 115, 152, 244. Leffing 139, 268.
Livia 284.
Lōwy, Emanuel 41.
Lucretius Fronto 224, 227.
Ludwig, Otto 122.
Lukian 135, 142.
Lyfeas 44, 58.
Lyfikrates 116, 149.
Lyfimache 142.
Lyfippos 78, 118, 142, 205, 216 f., 231, 234 ff., 251.
Lyfifratos 235.

Maufolos 192.
Meidias 116 f., 130, 151, 174.
Menander 231.
Menelaos 279.
Menzel 293.
Michaelis, Adolf 275.
Michaelis, Adolf 275.
Michaelangelo 78, 102, 234.
Minatia Polla 282.
Morelli 110.
Myron 79, 84, 88, 97 ff., 102 f., 107.
Myrrhine 201.

Nesiotes 94. Nikias 190.

Oltos 71, 73.

Paionios 125, 127, 266.
Palma Vecchio 240.
Parrhafios 120, 131, 136, 192.
Pafiteles 272.
Paufanias 38, 109.
Peithinos 65, 183.
Pelidnos 142.
Perikles 144.
Phidias 79, 84, 111, 149, 178, 215.
Pindar 107, 134.
Plinius 38, 102, 136, 148, 154, 237, 251.

Plutarch 253.
Polizian 151.
Polyeuktos 231.
Polygnot 79, 81, 96, 100 ff., 119, 178.
Polyklet 118, 120, 136, 146 f., 152 ff., 178, 193.
Poleidippos 231.
Praxiteles 111, 123, 131, 136, 142, 149, 190, 198, 200, 241.
Ptolemaios 209, 226.

Quintilian 142, 146, 149.

Raffael 138. Rembrandt 142. Riezler, Walter 140. Rubens 256.

Sappho 69, 103, 225. Shakespeare 261. Skopas 131, 190, 200. Sokrates 131, 143, 261. Sophilos 159. Solias 74, 136. Sofos 248, 251. Stephanos 280. Sueton 282.

Tauriskos 224. Timotheos 127, 185, 202.

Valari 272. Vitruv 1*5*2.

Wilamowitz-Moellendorff, Ullrich v. 252. Wilde, Oscar 148. Winckelmann 77, 268. Winter, Franz 292.

Xenophon 131, 150.

Zeuxis 120, 135, 145, 178, 199.

Verzeichnis der Abbildungen.

- 1. Trichtergefäß aus Palaikastro, Kreta. Aus: Reisinger, Kretische Valenmalerei.
- 2. Bügelkanne aus Gurnia, Kreta. Aus: Reisinger, Kretische Vasenmalerei.
- 3, 4. Schnitterzug. Reliefgefäß aus Hagia Triada, Kreta. Aus: Springers Handbuch der Kunstgeschichte.
- 5. Von einem Wandgemälde aus Hagia Triada. Aus: Winter, Kunstgeschichte in Bildern.
- 6. Kamaresgefäß aus Knolsos, Kreta. Aus: Reisinger, Vasenmalerei.
- 7. Kamaresgefäß aus Phaistos, Kreta. Aus: Reisinger, Vasenmalerei.
- 8. Gefäßträger. Wandgemälde aus Knossos. Aus: Springers Handbuch.
- 9. Auszug der Krieger. Von einer Vase aus Mykene. Aus: Springers Handbuch.
- 10. Apollontempel in Korinth. Nach Photographie.
- 11. Marmorstatue eines Jünglings. München, Glyptothek. Nach: Brunn-Bruckmann, Denk-mäler griechischer Skulptur.
- 12. Marmorstatue einer Göttin. Berlin, Museum. Nach Photographie.
- Leichenzug und Wagenfahrt. Von einer Vase geometrischen Stils. Athen, Nationalmuseum. Aus: Springers Handbuch.
- Herakles und die Kerkopen. Metope von einem Tempel in Selinunt. Palermo. Nach Photographie Alinari.
- 15. Fries vom Schatzhaus der Siphnier in Delphi. Nach Photographie Alinari.
- Bronzefigur eines Kriegers aus Dodona. Berlin, Antiquarium. Aus: Bulle, Der schöne Mensch im Altertum.
- Gefallener. Aus dem Weltgiebel des Tempels von Agina. München, Glyptothek. Nach: Brunn-Bruckmann.
- 18. Gefallener. Aus dem Oftgiebel des Tempels von Agina. München, Glyptothek. Nach: Brunn-Bruckmann.
- Perseus tötet die Medusa. Metope von einem Tempel in Selinunt. Palermo. Nach Photographie Alinari.
- 20. Die Sphinx der Naxier. Delphi. Aus: Springers Handbuch.
- 21. Attischer Marmorkops. Paris, Louvre. Nach: Brunn-Bruckmann.
- Die Neger des Busiris. Von einer Vase aus Caere. Nach: Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.
- Peleus und Thetis. Schale des Peithinos. Innenbild. Nach: Hartwig, Die griechischen Meisterschalen.
- Aias und Achill beim Brettspiel. Von einer Vase des Exekias. Nach: Furtwängler-Reichhold.
- 25. Grabrelief einer Mutter. Rom, Villa Albani. Aus: Petersen, Vom alten Rom.
- 26. Götterverlammlung. Fries vom Schatzhaus der Siphnier in Delphi. Nach Photographie
- 27. Theleus und Antiope. Giebelgruppe aus Eretria. Chalkis, Muleum. Nach: Antike Denkmäler.

- 28. Theleus auf dem Meeresgrund. Schale aus der Werkstatt des Euphronios. Innenbild. Aus: Buschor, Griechische Vasenmalerei.
- 29. Zeus und Hera. Metope vom Heraion in Selinunt. Palermo. Aus: Waldmann, Griechische Originale.
- Geburt der Aphrodite. Vom fogenannten ludovisischen Thron. Rom, Thermenmuseum. Nach Photographie.
- 31. Grabstele eines Mannes. Neapel, Museum. Nach Photographie Alinari.
- 32. Statue des Apollon. Marmorkopie. Kassel, Landesmuseum. Nach: Brunn-Bruckmann.
- Athena und Marfyas. Bronzegruppe des Myron, ergänzt nach den Marmorkopien in Frankfurt und Rom. Aus: Springers Handbuch.
- Amazonenkampf. Von einer Vale polygnotischen Stils. Neuvork. Nach: Furtwängler-Reichhold.
- Kopf der Athena. Aus einer Metope des Zeustempels zu Olympia. Aus: Waldmann, Griechische Originale.
- Orpheus unter den Thrakern. Vasengemälde. Berlin, Antiquarium. Aus: Buschor, Griechische Vasenmalerei.
- 37. Opfer am Grabe. Von einer weißgrundigen Lekythos im British Museum, London. Nach: Murray, White Athenian Vases.
- Kastor und Eriphyle. Von einer Vase des Meidias. Brit. Museum. Nach: Furtwängler-Reichhold.
- 39. Grabrelief der Hegelo. Athen, Dipylon-Friedhof. Nach: Photographie Alinari.
- Sogenannter Idolino, Bronzestatue eines Jünglings. Florenz, Museo archeologico. Nach: Photographie Alinari.
- 41. Statue vom Nereidendenkmal in Xanthos. London, Brit. Museum. Nach: Brunn-Bruckmann.
- 42. Marmorstatue einer Göttin. Berlin, Museum. Nach: Brunn-Bruckmann.
- 43. Thefeus auf dem Meeresgrund. Von einer Vase in Bologna. Aus: Springers Handbuch.
- 44. Hermes, Eurydike, Orpheus. Marmorrelief. Neapel, Museum. Nach Photographie.
- Jünglinge mit Hydrien. Vom Nordfries des Parthenon. Athen, Akropolismuleum. Nach Photographie Alinari.
- Sogenannter Satrapenlarkophag aus Sidon. Konstantinopel, Ottomanisches Museum. Nach Photographie.
- 47. Sogenannter Eubuleus. Marmorbüste eines Jünglings aus Eleusis. Athen, National-muleum. Nach Photographie Alinari.
- 48. Attischer Krater mit weißer Malerei. München. Nach: Furtwängler-Reichhold.
- Apotheose Homers. Marmorrelief des Archelaos aus Priene. London, Brit. Museum. Nach: 63. Berliner Winckelmanns-Programm.
- 50. Sterbender Gallier, vom Weihgeschenk des Attalos. Marmorkopie. Neapel, Museum. Nach Photographie.
- 51. Bronzestatue eines Herrschers. Rom, Thermenmuseum. Nach Photographie Alinari.
- 52. Triton. Marmorstatue. Rom, Vatikan. Nach Photographie.
- Reliefemblem einer Silberschale aus Kleinasien. Berlin, Antiquarium. Nach: 68. Berliner Winckelmanns-Programm.
- 54. Porträtkopf eines älteren Mannes. Bronze. Athen, Nationalmuleum. Nach Photographie Alinari.
- Adnilleus auf Skyros. Wandgemälde aus Pompeji. Neapel, Muleum. Nach: Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei.
- Paris auf dem Ida. Wandgemälde aus Pompeji. Neapel, Museum. Nach: Herrmann-Bruckmann.

- 57. Der Farnesische Stier. Marmorgruppe. Neapel, Museum. Nach Photographie.
- Das Mädchen von Antium. Marmorstatue. Rom, Thermenmuseum. Nach: Brunn-Bruckmann.
- 59. Athena im Gigantenkampf. Vom Fries des Zeusaltars in Pergamon. Berlin, Muleum. Aus: Baumgarten, Poland, Wagner, Die hellenistisch-römische Kultur.
- 60. Schleifer. Marmorstatue. Florenz, Uffizien. Nach Photographie.
- 61. Nike. Bronzefigur aus Pompeji. Neapel, Museum. Nach: Brunn-Bruckmann.
- 62. Dionysos, sogenannter Narziß. Bronzefigur aus Pompeji. Neapel, Museum. Nach Photographie.
- 63. Das Lästrygonenabenteuer des Odysseus. Von einer Wand zweiten Stils in Rom. Vatikan, Bibliothek. Aus: Springers Handbuch.
- 64. Landmann mit Kuh. Marmorrelief. München, Glyptothek. Aus: Springers Handbuch.
- 65. Innenseite einer Sardonyx-Schale, sogenannte Tazza Farnese. Neapel, Museum. Aus: Baumgarten, Poland, Wagner.
- 66. Reliefgefäß aus farbigem Glas, sogenannte Portlandvase. London, British Museum. Aus dem Band «Griechische Bildwerke» der «Blauen Bücher».
- Silbergefäß aus Hildesheim. Berlin, Antiquarium. Nach: Pernice-Winter, Der Hildesheimer Silberfund.
- 68. Wandmalerei dritten Stils aus Pompeji. Aus: Baumgarten, Poland, Wagner.

Durch Überlassung von Klischees und Erlaubnis zu Reproduktionen haben uns die Verlagsanstalten F. Bruckmann, A.-G., G. Hirth, A. Kröner, K. R. Langewiesche, R. Piper & Co., G. m. b. H., G. Reimer, E. A. Seemann, W. Spemann und B. G. Teubner zu Dank verpslichtet.

Den Herren Professor Noack in Berlin und Geh.-Rat Studniczka in Leipzig sei für ihre gütige Beihilse in der Beschaffung von Vorlagen auch an dieser Stelle bestens gedankt.

Der Verfaller.



1. Trichtergefäß.



2. Bügelkanne.



Schnitterzug. Reliefgefäß (Speckstein). Kreta.





5. Von einem Wandgemälde aus Hagia Triada.



6. Kamaresgefäß.



7. Kamaresgefäß.



8. Wandgemälde aus Knoffos.



9. Auszug der Krieger. Von einer Vafe aus Mykene.



10. Apollontempel in Korinth.



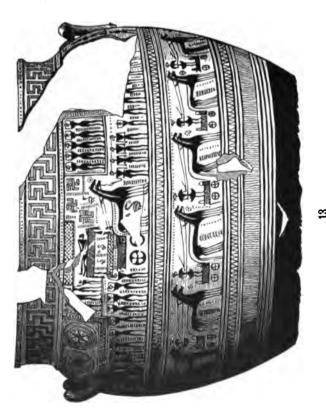
11. Marmorftatue eines Jünglings. München.



Marmorftatue einer Göttin.



14. Herakles und die Kerkopen. Metope von einem Tempel in Selinunt.



13. Leichenzug und Wagenfahrt. Von einer Vale geometrischen Stils.



15. Vom Fries eines Schatzhaufes in Delphi.



16. Bronzefigur aus Dodona. Berlin.



17. Aus dem Westgiebel des Tempels von Aegina. **M**ünchen.



18. Aus dem Oftgiebel des Tempels von Aegina. München.



19. Perfeus tötet die Medufa. Metope aus Selinunt.





21. Attifcher Marmorkopf. Paris.



22. Die Neger des Bufiris. Von einer Vafe aus Caere.



23.
Peleus und Thetis.
Schale des Peithinos.



24. Aias und Achill beim Brettspiel. Vasenbild des Exekias.



25. Relief in Villa Albani. Rom.



26. Vom Fries eines Schatzhaufes in Delphi.



27. Thefeus und Antiope. Giebelgruppe aus Eretria.



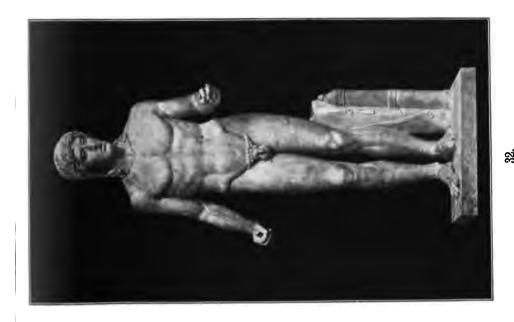
28.
Thefeus auf dem Meeresgrund.
Schale aus der Werkstatt des Euphronies.



29. Zeus und Hera. Metope vom Heratempel in Selinunt.



30. Geburt der Aphrodite. Vom fog. ludovifischen Thron. Rom.



32. Apollon. Marmorkopie. Gaffel.





33. Athena und Marfyas. Bronzegruppe des Myron, ergänzt.





35. Kopf der Athena. Vom Zeustempel in Olympia.



36. Orpheus unter den Thrakern Vasengemälde.



37. Opfer am Grabe. Von einer weißgrundigen Vafe.



38. Kaftor und Eriphyle. Von einer Vafe des Meidias.



40. 80g. Idolino. Bronzeftatue. Florenz.



39. Grabrelief der Hegelo. Athen.



Vom Nereidendenkmal in Xanthos. London.



Marmorstatue einer Göttin. Berlin.



43. Thefeus auf dem Meeresgrund. Von einer Vafe in Bologna.



44. Hermes, Eurydike, Orpheus. Marmorrelief. Neapel.



45. Vom Nordfries des Parthenon. Athen.



46. Satrapenfarkophag aus Sidon. Konftantinopel.



47. Sog. Eubuleus. Marmorbüfte. Athen.

48. Krater mit weißer Malerei. München.



49. Apotheofe Homers. Marmorrelief. London.



50. Marmorftatue eines sterbenden Galliers. Neapel.



52. Triton. Marmor. Rom.



Bronzestatue eines Herrschers. Rom.



Emblem einer Silberschale. Aus Kleinasien. Berlin.



54. Porträtkopf. Bronze. Athen.



55. Achilleus auf Skyros. Wandgemälde aus Pompeji.



56. Paris auf dem Ida. Wandgemälde aus Pompeji.



Das Kädchen von Antium. Rom.



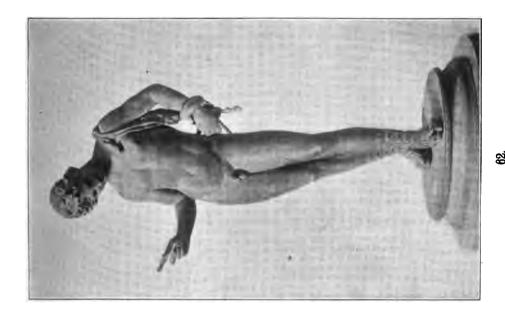
57. Der farnefische Stier. Marmorgruppe. Neapel.



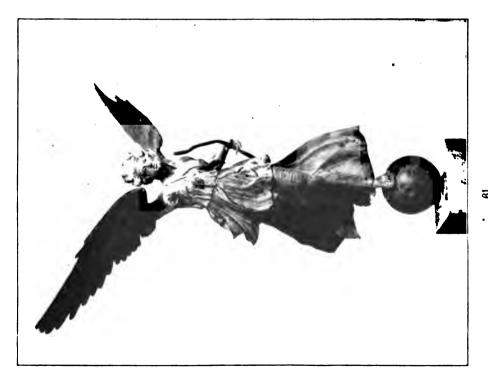
59. Vom Fries des Zeusaltars in Pergamon. Berlin.



60. Schleifer. Marmorstatue. Florenz.



62. Dionyfos. Bronzefigur aus Pompeji. Neapel.



· 61. Nike. Bronzefigur aus Pompeji. Neapel.



63. Das Läftrygonenabenteuer des Odyffeus. Wandgemälde in Rom.



64. Landmann mit Kuh. Marmorrelief. München.



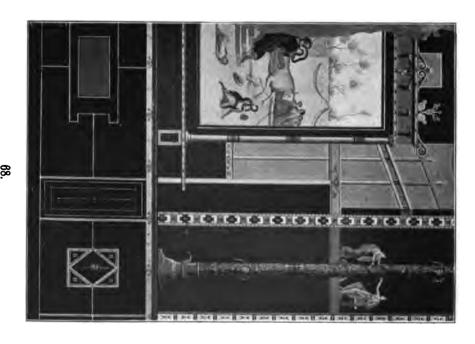
66. Reliefgefäß aus farbigem Glas. London.



Innenfeite einer Sardonyx-Schale. Sog. Tazza Farnefe. Neapel.



67. Silbergefäß aus Hildesheim. Berlin.



68. Wandmalerei dritten Stils. Aus Pompeji.

.

1

	·	
•		•

		•	
· -			

. • . •

